Jüngstdeutsche Dichter in ihren Beziehungen zu J. M. R. Lenz

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Erwin Mensing

Römmler & Jonas, G. m. b. H., Dresden-A. 16

Jüngstdeutsche Dichter in ihren Beziehungen zu J. M. R. Lenz

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Erwin Mensing

Römmler & Jonas, G. m. b. H., Dresden-A. 16

Genehmigt auf Antrag

der Herren Prof. A. Kutscher, Geheimrat F. Muncker.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555418_0042

Inhaltsverzeichnis

Seite

I. **Warum die Jüngstdeutschen sich auf den Sturm und Drang und insbesondere auf Lenz berufen haben** 5

a) Das neue Lebensgefühl als Grundelement beider Bewegungen

b) Ähnlichkeit der Tendenzen

c) Grundlegende Unterschiede

d) Der Einfluß von Lenz auf die Jüngstdeutschen; Tatsachen, Motive

e) Die realistische und die idealistische Richtung in seinen Werken

II. **Lenz und Wilhelm Arent** 41

III. **Lenz und Hermann Conradi** 48

Schluß 64

Literaturverzeichnis 65

Lebenslauf 68

I.

Warum die Jüngstdeutschen sich auf den Sturm und Drang und insbesondere auf Lenz berufen haben.

Beim Durchblättern der zahllosen Programme und Manifeste, mit denen die Jüngstdeutschen eine neue Bewegung in der Literatur eröffnet haben, wird man sich der Frage kaum erwehren können, auf welcher Basis denn sich damals ihrer künstlerischen und weltanschaulichen Einstellung nach so grundverschiedene Persönlichkeiten als literarische Revolutionäre zusammengefunden hatten. In der ersten lyrischen Anthologie der Jüngstdeutschen: „Die modernen Dichtercharaktere" sind beispielsweise Namen zu finden, mit denen, trotzdem der Herausgeber Karl Henckell mit grotesker Arroganz behauptet, daß auf den Dichtern des Kreises, den dieses Buch vereint, die Literatur, die Poesie der Zukunft beruhe, die Kritik eine zum großen Teil noch von Historismus und Tradition übersättigte, jedenfalls ganz andere Kunstrichtung verbindet, als die, die sich langsam aus dieser geistigen Gärung heraus kristallisieren sollte. Als Mitarbeiter der 1885 erschienenen „Berliner Monatshefte" haben die beiden Herausgeber, die Brüder Hart, auch Dichter der älteren Generation, wie Hamerling, Lingg, Roquette und Wildenbruch herangezogen. Angesichts ihrer Prophezeiung einer großen Literaturepoche, einer Epoche, die das Werk Lessings und Schillers, Herders und Goethes, Heines, Platens und Gutzkows vollenden soll, einer Epoche der Gegenwartskunst, wird es befremden, daß gerade Wildenbruchs Name bei den Herolden der neuen Kunst so begeisterte Kritik und Aufnahme gefunden hat.

Aber das einigende Band dieser Revolutionäre, die wieder unter sich in Gruppen und Kliquen zerfielen und mit Haß und Verdächtigungen gegenseitig sich nicht schonten, war wenigstens im Anfang der Bewegung noch keineswegs ein gemeinsames festes Programm, keineswegs der Wille zu einer bereits klar geschauten, bestimmten neuen Form. „Unsere Sehnsucht", erzählt Heinrich Hart in seinen literarischen Erinnerungen, „war unklar, wie alle Frühlingssehnsucht ist, aber im Frühlingsempfinden lebten und webten wir." Er wollte bezeichnenderweise bei der Wahl seiner Mitarbeiter keine andere Schranke gelten lassen, als die der Genialität, des Talentes gegen die Mittelmäßigkeit und den Dilettantismus.

Wie wenig man sich über das eigentlich Neue, über das, was kommen sollte, damals noch im Klaren war, läßt sich am besten aus den scharfen kritischen Angriffen ersehen, die der allmählich sich durchsetzende konsequente Naturalismus der Berliner Schule gerade von jüngstdeutscher Seite her erfahren sollte. Konrad Alberti nannte ihn ein Frikassee von Unsinn, Kinderei und Verrücktheit, nannte ihn verlogener als den Heyseschen Idealismus[1] Christaller wandte sich gegen den einseitigen Naturalismus und Idealismus.[2] Sogar Michael Georg Conrad, diesem leidenschaftlichsten Zola-Jünger, dünkte der Berliner konsequente Realismus die nüchternste, gemütloseste und geistig armseligste Form des Realismus, eine seltsam traurige Asphaltpflanze der Großstadtgasse. Man schwankte zwischen Idealismus und Realismus, zwischen individualistischer und altruistischer Weltanschauung. Bleibtreu erstrebte eine Verschmelzung von Realismus und Romantik, eine Verbindung der naturalistischen Wahrheit mit der künstlerischen Lebendigkeit idealer Komposition. Henckell und Conradi wollten die Zeit der großen Seelen, der tiefen Gefühle wecken, wollten mit ihrer aus geistes- und ideentrunkener Seele hervorströmenden Dichtung die Menschheit zu erhabener Andacht zwingen. Andere ersehnten mit der neuen Kunst eine weltbefreiende Macht, eine Art neue Religion. Wie in antiken Zeiten sollten die Dichter wieder Ärzte, Priester, Wegweiser der Menschheit werden. Solchem Verlangen steht Wilhelm Bölsche mit seiner nüchternen Forderung gegenüber, daß die moderne Kunst ein Spiegelbild der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnis sein müsse, daß das heranwachsende Dichtergeschlecht einer geschickteren Beobachtung auf psychologischem Gebiete sich zu befleißigen habe. Einzig und allein die Tendenz zur gesamten sichtbaren Welt, die Tendenz zum Harmonischen, Gesunden, Glücklichen wollte er als das Ideal der Moderne gelten lassen. Individualisten, wie Berg und Mackay, knüpften an Stirner und Nietzsche an. Sozialisten, wie Kretzer, Wille und Maurice von Stern, erblickten in der Masse des arbeitenden Volkes den einzig würdigen künstlerischen Vorwurf ihrer Zeit. Ein Riesenepos: „Das Lied der Menschheit" wollte Heinrich Hart vollenden mit der Begründung, nicht mehr ein einzelner Held, vielmehr die ganze Menschheit sei heute des Singens wert, die Menschheit, die erst das 19. Jahrhundert ganz als Einheit, als Gewächs dieser Erde erfaßt habe.

---

[1] Siehe „Gesellschaft" Jahrg. 1890.
[2] Siehe „Gesellschaft" Jahrg. 1885.

So waren es Männer mit grundverschiedener künstlerischer und weltanschaulicher Einstellung, die damals von einem neuen, aber noch ganz unbestimmten künstlerischen Ausdrucksverlangen beseelt waren, denen der große Gegensatz zwischen der Vergangenheit und der Moderne in künstlerischer Hinsicht plötzlich und überwältigend zum Bewußtsein kam. Die Schattenseiten dieser bunt zusammengewürfelten Schar, die Auswüchse ihrer Begeisterung und Überhebung, ihr gegenseitiges Übertrumpfen hat Bleibtreu in seiner Broschüre: „Die Revolution der Literatur" derb aber treffend skizziert: „In dieser Boheme", — so führt er darin aus — „tauchen alle Momente neue Genies auf, von denen man keine Ahnung hatte, und bilden Kliquen, die wieder auf frühere Kliquen losziehen. Kaum hat der eine sich den Messias, der andere den Reformator genannt, kaum ist man als Jesus erbarmend in die Hütten der Armen hinunter gestiegen oder hat über seinem gottgeweihten Haupte messianisch das Banner der Zukunft wallen gefühlt und sich als Wunder aller Wunder, als sein eigener Dalai Lama dem Universum gnädigst vorgestellt, so sind schon wieder neue Messiasse, Reformatoren und Naturwunder da."

Aber ob von den einen mit naiver Überschwenglichkeit eine leidenschaftliche, tief innerliche Dichtung gefordert wurde, die auf ihren Flügeln schwere Gedanken trägt und mit ihrem Auge Himmel und Erde durchdringt, von den anderen dagegen eine Kunst der Gegenständlichkeit, der resolut-realistischen Weltauffassung, eine Kunst, die den Menschen mit Fleisch und Blut in unerbittlicher Wahrheit zeigen soll, ob es schließlich nur, wie Heinrich Hart erzählt, ein Phantasieren ohne Ende war von einer Dichtung, die die seichte Salon- und Feuilletonliteratur aus dem Felde schlagen und wie ein Sturm in all die soziale Kindlichkeit und Verlogenheit hineinfegen sollte,[3] — — das, was diesen literarischen Revolutionären bei aller Verschiedenheit ihrer Ziele letzten Endes doch gemeinsam war, das, was ihre Überschwenglichkeit und Überhebung immer wieder rechtfertigte, war nicht nur ein Negatives, nicht nur das Bewußtwerden eines großen Gegensatzes zur Vergangenheit, nicht nur ihre radikale Absage an Ästhetizismus und Tradition, sondern auch etwas durchaus Positives, nämlich ein neues Lebensgefühl, der Wille, „voll Inbrunst und Hingebung die verschiedenen Stufen und Grade des Sichabfindens mit dem ungeheuren Wirrwarr der Zeit schöpferisch zum Ausdruck zu bringen." (Conradi.)

---

[3] Heinrich Hart, Literarische Erinnerungen.

Dieses neue Lebensgefühl war vor allen Dingen mitbestimmend für die Art der Kampfansage an die vergangene Generation. Man kann geradezu behaupten, der Superlativismus jüngstdeutscher Kritik stellt den äußeren Gradanzeiger dar für die seelische Spannung, die sich damals in den jungen Dichtern zu stauen begann. In allgemeinen auftrumpfenden Schlagworten wie in einseitigen Einzelurteilen zog man gegen die zeitgenössische und vergangene Literatur zu Felde und schonte selbst anerkannte Geister von europäischer Bedeutung nicht. Auf dem Schriftstellertage zu Darmstadt im Jahre 1883 richtete Michael Georg Conrad an seine erstaunten Kollegen die Frage, ob man denn daran dächte, mit den paar guten Novellen von Keller und Meyer, mit den paar guten Romanen von Freytag und Fontane, mit den genial-krausen Historien von Raabe und einigen anderen wenigen echten Sachen eine imponierende Nationalliteratur auf den Beinen zu halten. Andere erkannten nicht einmal diese wenigen zeitgenössischen Leistungen an. Bleibtreu fand in Storms Novellen schwüle, versteckte Lüsternheit und warf dem Dichter Mangel an jeder Elementarkraft, an jeder höheren Auffassung vor.[4] Holz rechnete ab mit den fliedersüßen Lenzrhapsoden, „den theegepäppelten Poeten der höheren Dichterklerisei", wie Dahn, Wolff, Bodenstedt und Träger, und brachte es fertig, sogar Richard Wagner das urigste Poetastergenie des 19. Jahrhunderts zu nennen. Gottfried Keller war für Konrad Alberti der langweiligste, ödeste, trockenste Philister. Seine Novellen hielt er für Dutzendschriften, seinen „Grünen Heinrich" gar für die ödeste Sahara. Nirgends sei packender Naturlaut, nirgends zündende Rhetorik.[6]

Über keinen Dichter aber ward so sehr der Stab gebrochen, wie über Paul Heyse, diesen „unersättlichsten und schädlichsten Poeten der Neuzeit". „Heyse lesen" — sagt Alberti — „heißt ein Mensch ohne Geschmack sein, Heyse bewundern, heißt ein Lump sein."[7] Man sah in seiner Kunst gleichsam das Symbol dessen, was man der ganzen Literatur der älteren Generation vorwarf, wogegen man Front machte, die falsche Vornehmheit, den akademischen Firnis, den Ästhetizismus, das idealistische Epigonentum.

Allein, mehr noch als die letzten Endes doch schwankende kritische Einstellung gegenüber in ihrer zeitlosen

---

[4] Siehe Karl Bleibtreu: Die Revolution der Literatur.
[5] Siehe Arno Holz: Buch der Zeit.
[6] Siehe „Gesellschaft" Jahrg. 1885.
[7] Siehe „Gesellschaft" Jahrg. 1885.

Bedeutung längst anerkannten Dichtern legt das allgemeine Gesamturteil der Jüngstdeutschen über die herrschende populäre Literaturgattung Zeugnis davon ab, wie fremd das aufstrebende junge Dichtergeschlecht gegenüber aller Tradition sich fühlen mußte, wie tief ein neues Lebensgefühl, die Sehnsucht nach neuen künstlerischen Inhalten sich in ihm regte. „Was für herzbrechendes, zahmes und lahmes Zeug läßt sich heute die Nation der Denker und Dichter als idealistische Wahrheitsblüte auf den Familientisch legen", heißt es in der Einführung der von Conrad gegründeten Münchener Zeitschrift „Die Gesellschaft". Man erblickte mit wenigen Ausnahmen in der bisherigen Literatur Heuchelei, Obskurantismus und Dilettantismus. Man verachtete in ihr das Konventionelle, Bedingte, Unschuldige, Frivole, Schmutzige und Intime. Man verachtete ihre Spielmannsweisen und Schelmenlieder, ihre feinpolierte und gedrechselte Lyrik, die im Grunde nichts anderes als Stümperwerk und Fabrikarbeit war. „Sinnlichkeit, die vielfach in Lüsternheit umschlug, auf der einen Seite, Weltschmerzelei auf der anderen, hier akademische Poliertheit und Grandezza, dort Benedixerei, Moserei, Marlitterei, hier patriotische Biedermeierei, dort französische Blasiertheit und Geziertheit — alles in allem ein klägliches Gemisch, diese Literatur der siebziger Jahre." So charakterisiert der junge Heinrich Hart Deutschlands literarisches Niveau während der Jahre seiner Gymnasialzeit.[8]

Uns Menschen von heute müssen alle diese Urteile, wie auch immer der Stand der Literatur der siebziger Jahre gewesen ist, unter allen Umständen verletzend und einseitig erscheinen. Wir sind nicht mehr imstande, gefühlsmäßig die Berechtigung jenes im Vorwort der „Modernen Dichtercharaktere" verkündeten grandiosen Protestgefühls zu ermessen, das gegen angebliche Unnatur und Charakterlosigkeit, gegen Heuchelei und Feigheit opponierte. Wir können nicht mehr jenen faustischen Drang nacherleben, der den Dichter wieder sehgewaltig, welt- und menschengläubig machen sollte.

Allein, man mag es für frivol und arrogant erklären, wenn Konrad Alberti Paul Heyse mit einem geschäftsschlauen Fabrikanten vergleicht, der eben sein Publikum kennt, oder über Geibels Dichtung spöttelt, sie sei ein Brechmittel für Backfische, wenn es gar im Vorwort der „Modernen Dichtercharaktere" heißt, die bisherige Lyrik habe mit wenigen Ausnahmen nichts Großes, Hinreißendes, Imposantes und Majestätisches geleistet, — man täte

[8] Heinrich Hart, Literarische Erinnerungen.

der ganzen Bewegung unrecht und würde jedenfalls ihre Intensität kaum ermessen, wollte man, wie es oft geschehen ist, eine derartige Maßlosigkeit in Kritik und Manifesten nun den eigenen neuen Leistungen gleichsam als Prüfstein zugrunde legen, wollte man aus unfruchtbaren Vergleichen zwischen der älteren und der erst entstehenden, sich losreißenden Dichtung die Erklärung suchen, mit welchem Rechte damals das Überlieferte verworfen wurde. Auch hier ist zu berücksichtigen, wie wenig im ersten Stadium der Bewegung die neue Gestalt der Dichtung, wie wenig die Konzentration auf eine neue, bestimmte Form noch entscheidend war. In seiner Broschüre „Die Revolution der Literatur" führt Bleibtreu aus: „Das wahre Talent, vom Genie ganz zu schweigen, tritt anfänglich unbeholfen auf und sprengt die Fesseln der bestehenden Form, indem es sich müht, seine tölpelhaft gigantischen Gliedmaßen in dieselbe einzuzwängen." Rhetorik hält Bleibtreu für den würdigen künstlerischen Ausdruck des Genies. Die modernen Dichtercharaktere gestanden offen, daß sie, was das Neue betrifft, noch zu keinem klaren Abschluß, noch zu keiner reinen Schöpfung gekommen wären. „Wir machen nicht den Anspruch" — heißt es im Vorwort ihrer Anthologie — „Vollkommenes, Makelloses nach Form und Inhalt zu bieten. Wir begreifen vollkommen, daß manches Poem, das wir aufgenommen, nicht originell ist, daß es in tausendmal angestimmte Weisen einfällt, daß es, absolut genommen, vielleicht nicht einmal neu ist." Wie immer in Zeiten geistiger Gärung fielen die Verkünder, am Impuls und der Sensibilität ihrer eigenen Leidenschaft und Ahnung sich verzehrend, der Bewegung selbst zum Opfer. Die Schöpfer, die dem, was in Theorie und Rhetorik stecken blieb, Realität und Ausdruck liehen, traten erst hinterher auf den Plan, als die Wogen geglättet und die neue Technik bereits erobert waren.

Aber in solchen Jahren gewinnt das Wort von Lenz: „Der Geist des Künstlers wiegt mehr als das Werk seiner Kunst" immer eine eigene Bedeutung. Was Conradi im Vorwort seiner „Lieder eines Sünders" betont, nämlich daß, wer nie von der Begeisterung der höchsten menschlichen und ethischen Ideale erfüllt gewesen, in seinen Strophen nur Pathos, Klingklang, manierierte Gedankenbildnerei und Ähnliches finden werde, kommt für den Beurteiler der gesamten Dichtung dieser Zeit in Betracht. Gerade diese Begeisterung, dieses neue Lebensgefühl läßt den Dilettantismus ihrer im Taumel emporgetriebenen Werke zum elementaren Notbehelf werden, einer neuen, noch nicht ganz erfaßten Offenbarung stürmischen Aus-

druck zu verleihen. „Es klingt überschwenglich, aber es kommt doch der Sache nahe, wenn ich sage, wir lebten damals in einer so glücklichen Erregung und Begeisterung, als würde stündlich ein neues Pfingsten gefeiert." Mit diesen Worten gedenkt Conrad seiner literarisch-revolutionären Jugend.[9]

Gerade diese Begeisterung, dieses neue Lebensgefühl muß der spätere Beurteiler berücksichtigen, nicht so sehr die einzelnen Leistungen der Jüngstdeutschen, wenn er die Vermessenheit ihres Pathos, die Ehrlichkeit ihrer Überzeugung, die tiefe Notwendigkeit ihres Protestes begreifen will. Denn im Grunde genommen sagte man sich nicht von den alten Formen los, weil man ihnen bereits neue, bestimmte entgegenzusetzen wußte, sondern weil diese alten Formen, die einst von den Klassikern mit Leben erfüllt und aus dem Leben gebildet waren, jetzt namentlich vom Eklektizismus des Münchener Dichterkreises aus falscher Vornehmheit und Tradition als geheiligtes Erbe der Nation einfach übernommen und um ihrer selbst willen gepflegt wurden; weil man das klassische Ideal, das einst von den Heroen, die durch den Sturm und Drang hindurchgeschritten waren, eine eigene nordische Prägung und Erhärtung erfahren hatte, jetzt als absolutes Ideal aller Kunst hinzustellen sich bemühte, ohne ihm den ihm entsprechenden lebendigen Inhalt einhauchen zu können, mußte es von einer nach Leben dürstenden Generation gestürzt werden. „Die vornehmere Dichtung der Zeit", so führt Heinrich Hart in seinen literarischen Erinnerungen" aus, „war wie erstarrt in dem Geist, in den Formen der deutschen Klassik. Von ihrer konventionellen, glatten akademischen Art ging kein Hauch des Lebens aus. — — — Und Leben, Leben, Leben, so hieß unser Losungswort, Leben, Wahrheit und Wirklichkeit". „Bund der Lebendigen" nannte sich ein literarischer Verein in Dessau. Man könnte diese ganze Generation als einen Bund der Lebendigen bezeichnen.

Es ist nun eine ausgemachte Tatsache, jedes neue Lebensgefühl macht blind gegenüber aller Tradition. Jedes schöpferische oder irrationale Erleben verdunkelt die prüfende und vor allen Dingen die rückwärts schauende Intelligenz. Was sich hier im Großen abgespielt hat, ereignet sich täglich im Kleinen. Jeder Siebzehnjährige glaubt die Welt aus den Angeln zu heben, glaubt sich losreißen zu müssen von Schulregeln und väterlichem Zwang. Erst später lernt man einsehen, daß man selbst bei ausgesprochener Individualität doch den gleichen Gesetzen

[9] Albert Sörgel: Dichtung und Dichter der Zeit. S. 8.

sich beugen muß wie Millionen andere vorher, daß alles Neue nicht mit einem Schlage, sondern an der Kette stetiger Entwicklung in Erscheinung tritt. Auch auf literarischem Gebiete pflegen die Prämissen jeder neuen geistigen Bewegung schon latent im Überlieferten, zu Überwindenden vorhanden zu sein.

So hatten einzelne deutsche Dichter bereits Jahrzehnte vorher vieles von dem vorweggenommen, was die Jüngstdeutschen als etwas ganz Neues und Eigenes zu verkünden glaubten. Der Realismus hatte in Deutschland bedeutende Vertreter gefunden. Gerade was das Technische betrifft, die Betonung des Milieus, das Sicheinleben und liebevolle Versenken in alltägliche Einzelzüge hätte man von deutschen Romanschriftstellern und Dramatikern wie Raabe und Keller, Hebbel, Ludwig, Groth, Reuter und namentlich Anzengruber ebensogut lernen können, wie von den Dichtern des Auslands. Doch selbst diesen einzelnen kühnen Vorkämpfern des deutschen Realismus stand man damals kühl, wenn nicht kritisch und ablehnend gegenüber. Es bedeutet innerhalb der kritischen Auseinandersetzung der Jüngstdeutschen mit der älteren Literatur eine Ausnahme, wenn Wilhelm Bölsche das Prioritätsrecht des modernen, realistischen Romans dem Altmeister Goethe zuerkennt. Spielhagen, der in seinen Romanen Zeitfragen und soziale Probleme mit realistischer Darstellung behandelt hat, war nach Ansicht von Heinrich Hart erlebnisscheu, kein Gefühls-, sondern Verstandesmensch und hatte kein Auge für die tausend Brunnen des realen Lebens.[10] Anzengruber, den Arnold als den Sturmvogel des Naturalismus bezeichnet,[11] wurde noch in der „Gesellschaft" als „Wanzengruber" verhöhnt und in die idealistische Kinderstube verwiesen.

Ein äußerer Grund für die merkwürdige Tatsache, daß die Verdienste dieser deutschen Realisten gegenüber denen von Franzosen, Russen und Skandinaviern damals ungerechterweise fast nicht gewürdigt worden sind, ist wohl darin zu erblicken, daß die Jüngstdeutschen, der bürgerlichen Atmosphäre entfremdet, nach Dichtern von internationaler, europäischer Bedeutung verlangten. „Sie alle" — so führt Sorgel in „Dichtung und Dichter der Zeit" aus — „litten daran, daß nach ihrer Ansicht die deutsche Sprache und Welt keinen Künstler besaß von der Weltbedeutung, die sie jenen großen Ausländern glauben zuerkennen zu müssen.[12] Mit Ausnahme von Böcklin und

---

[10] Heinrich Hart: Literarische Erinnerungen.
[11] R. F. Arnold: Das moderne Drama. S. 53.
[12] A. Sörgel: Dichtung und Dichter der Zeit. S. 3.

Wagner kam zur Zeit der jüngstdeutschen Bewegung für Michael Georg Conrad kein deutscher Künstler europäisch in Betracht. Die gelehrtesten und bewundertsten Belletristen waren für ihn bestenfalls gute Hausgrößen, die aber seiner Ansicht nach in der weiten Welt nichts zu sagen wußten.

Hinzu kam, daß damals diese einzelnen deutschen Vorkämpfer des Realismus von der herrschenden Epigonenliteratur in den Hintergrund gedrängt wurden, daß das französische Sittendrama, daß Lindaus, Blumenthals und Kadelburgs flüssige Unterhaltungsstücke die Bretter behaupteten. „Weil die Deutschen nur minderwertige heimische Ware brachten, lernte man von Ibsen, was von Hebbel zu lernen gewesen wäre", sagt Walzel.[13] Doch es ist leicht einzusehen, daß dies nur äußere Gründe sein können, daß für die im ersten Augenblick seltsam erscheinende Tatsache, daß damals den Ausländern der Vorrang gegeben wurde auch da, wo deutsche Dichter konkurrieren konnten, noch ein anderes, wichtigeres Motiv entscheidend sein muß. Wieder muß man sich hierbei vergegenwärtigen, was das eigentlich Elementare, Antreibende und Primäre bei der ganzen jüngstdeutschen Bewegung war.

Neues Lebensgefühl! Dieser weite Begriff bringt es mit sich, daß man ihn nicht einseitig auf irgendein Spezialgebiet der Kultur, etwa auf das des Künstlerischen, des Literarischen beschränken darf, sondern daß man sich bewußt bleiben muß, mit ihm eine neue Bewegung innerhalb der Gesamtkultur eines Volkes, ja eines ganzen Erdteils zu umspannen. Das, was sich bei den Jüngstdeutschen noch in fieberndem Unvermögen äußerte, hatte sich auf anderen Gebieten bereits vollzogen, war im technischen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen Leben inzwischen Wirklichkeit geworden. Ein neuer Lebensdrang hatte auch die Außenwelt erfaßt und umgestaltet. Die gute, alte Zeit mit ihren provinzialen Verhältnissen war zu Ende. Kapitalismus und Industrie hatten sich zur modernen Macht entfaltet. Zugleich mit ihnen Schritt um Schritt wuchs ein Gespenst: die soziale Frage heran. Eine rastlose Kulturentwicklung trieb zur Zivilisation. Ihre Zentrale, die Weltstadt, war entstanden, „die große Siegesstätte und zugleich die große Schädelstätte der modernen Menschheit," wie Möller von dem Bruck sie nennt, „wo Arbeit und Genuß, Not und Glanz samt allen Lastern der Zeit am gefährlichsten nebeneinander stehen."[14] Über „strombreite Trennun-

[13] O. Walzel: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. S. 196.

[14] Siehe Vorwort zu Dostojewskys gesammelten Werken, Insel-Verlag.

gen im Kulturempfinden", über kaum überbrückbare Gegensätze der Weltanschauung lockte es die jungen Dichter aus der Provinz nach Berlin, um die Errungenschaften in sich aufzunehmen und gestaltend ihrer Herr zu werden. Die Großstadt war für sie ein Paradies, ein Kanaan, ein Feuerherd und Höllenreich zugleich. Hier tat sich die neue Wirklichkeit, ihre neuen Inhalte wie Fabrik, Eisenbahn, Maschine, Masse, Klassenkampf, Not und Verworfenheit am erschütterndsten, am unmittelbarsten vor ihnen auf. Hier klang ihnen wie beispielsweise dem jungen Gerhart Hauptmann zuerst das „finstere und doch so schöne Lied ihres Jahrhunderts mit Donnergetön" entgegen. „Die Welt hatte sich erneut; es war alles ganz anders geworden ringsum. Draußen wurde es zuerst gewahrt, dahin wendete sich die unstete Neugier zuerst. Das Fremde schildern, das Draußen, eben das Neue. „Erste Phase". So schreibt Hermann Bahr in seinem Aufsatz „Zur Überwindung des Naturalismus".[15]

Weil die älteren deutschen Dichter trotz ihrer realistischen Einstellung dieser neuen Wirklichkeit, diesen neuen Inhalten größtenteils noch kein nennenswertes, künstlerisches Interesse entgegengebracht hatten, blieben ihre anderen Verdienste um die moderne Literatur zugunsten derer des Auslandes unberücksichtigt. Noch 1878 schreibt Rudolf Genée: „Wir können die betrübende Tatsache nicht leugnen, daß die dramatische Dichtung in Deutschland durch die das Reich umgestaltenden Ereignisse weder etwas gewonnen hat, noch überhaupt von denselben berührt zu sein scheint."[16] Darum fordert Bleibtreu in seiner Broschüre: „Die Revolution der Literatur", daß sich die Poesie der großen Zeitfragen bemächtigen müsse. Darum heißt es in dem Programm von Eugen Wolff: „Wie alle Dichtung den Geist des zeitgenössischen Lebens dichterisch verklären soll, so gehört es zu den Aufgaben des Dichters der Gegenwart, die bedeutungsvoll und nach Bedeutung ringenden Gewalten des gegenwärtigen Lebens nach ihren Licht- und Schattenseiten poetisch zu gestalten und der Zukunft prophetisch und bahnbrechend vorzukämpfen."[17] Doch diese seelische Umstellung war kein Leichtes. Noch schrak Conradi zurück vor dem Riesenleib, zu dem die Menschheit sich verdichtet hatte. Noch sehnte sich Arno Holz zur Idylle seines Vaterhauses, zur goldenen Lenznacht der Jasminen, bis man selbst aus dem Donner der Maschinen das heilige Lied zu vernehmen und mit dem

---

[15] Siehe Hermann Bahr: „Zur Kritik der Moderne".
[16] Robert F. Arnold: „Das moderne Drama". S. 83.
[17] Siehe Allgemeine deutsche Universitätszeitung 1888.

Sekundenstil wenigstens äußerlich dem jagenden Takt und Tempo der Zeit künstlerisch gerecht zu werden lernte.

Hier war das Ausland vorangegangen. Die Zivilisation mit all ihren brennenden Problemen und Verfallssymptomen in der Kunst Ereignis werden zu lassen, das konnten die Deutschen von den ausländischen Dichtern lernen. Dostojewski, der Proletarier-Literat mit den Schatten des Leidens auf den eingefallenen Wangen gab in seinem Roman die packende Seelenanalyse des modernen Problematikers, des Opfers der Zivilisation. Von ihm stammt das prophetische Wort: „Noch niemals war Europa mit solchen feindlichen Elementen durchsetzt wie heute. Es scheint ganz unterminiert, mit Pulver geladen zu sein und wartet nur auf den ersten Funken." Ibsen, der große Skeptiker, hielt in seinen Dramen über staatliche und gesellschaftliche Einrichtungen, über Moral und Religion Gerichtstag ab. Tolstoi vollends wandte sich wie ein Philosoph gleich gegen die ganze Kultur. Bildungs- und Gesellschaftsschranken sollten fallen. Hilfsbereit, wunsch- und bedürfnislos sollten die Menschen werden und wie die Armen und Unterdrückten einzig und allein in der Beziehung zum Unendlichen nach Glück und Ausgeglichenheit des Lebens trachten.

Doch stärker noch als von diesen drei gewaltigen Kulturkritikern wurden die Jüngstdeutschen von Zola beeinflußt. Er hatte nicht nur wie die anderen die neuen Inhalte und Stoffgebiete, die neuen Formen des Erlebens, wie die zivilisatorische Umgestaltung der Außenwelt sie mit sich brachte, in seinen Romanen künstlerisch verarbeitet, sondern zugleich die neue Technik und Methode, die einzig mögliche Weltanschauung des konsequenten Naturalisten unter strengster Berücksichtigung der anderen naturwissenschaftlichen Ergebnisse programmatisch festgelegt. Sein Bekenntnis zum Determinismus ließ die Helden seiner Romane als unfreie, an Naturgesetze gebundene, von Milieu und Vererbung, ja schließlich Licht und Atmosphäre abhängige Wesen erscheinen. Sein Naturalismus, durchsetzt mit dem Temperament des Provençalen, ließ die moderne Wirklichkeit, das Großstadtbild, die Industrie, das arbeitende Volk in romantischer Verklärung, in unerhörter Dimension erstehen. Kein Wunder, daß die Jüngstdeutschen von Zolas Roman „Germinal" freudig bekannten, hier ihr Damaskus, das größte Buch der Gegenwart, die Bibel des Naturalismus gefunden zu haben, daß ihnen aus diesem Werk halb danteske Prophezeiungen, halb dämonisches Jauchzen über das dem Untergang geweihte, morsche Jahrhundert entgegenklang, daß sie zum Dichter selbst wie zu einem Koloß, zum Groß-

meister des Naturalismus aufschauten und gegen zolafeindliche, kritische Angriffe auf den vermeintlichen Pariser Schmutzliteraten leidenschaftlich protestierten. In Bleibtreus „Revolution der Literatur" heißt es: „Dasjenige Buch, welches mit erschütterndem Ernst den Sohn unserer Zeit in jeder Fiber packt, ist Zolas „Germinal", die grandiose Allegorie der modernen Gesellschaft und ihres Verhältnisses zu den Gesetzen der ehernen Notwendigkeit — ein Buch der Mannhaftigkeit, das alle Weiber beiderlei Geschlechts wie das Bild von Sais vor Schreck versteinern könnte — — — Der Weltschmerz der heutigen Eisenzeit hat in Germinal seine ewige Formel gefunden." Arno Holz rief aus: „Zola, Ibsen, Leo Tolstoi, eine Welt liegt in den Worten!" Man begreift, wie angesichts solcher Dichter die Bedeutung der deutschen Realisten für die moderne Literatur von den Jüngstdeutschen verkannt werden konnte. Man begreift, wie angesichts solcher Perspektiven Michael Georg Conrad von Keller, Spielhagen und Fontane behaupten konnte, sie wären gewiß Erhalter und Mehrer des Tüchtigen, aber sie hätten nichts übrig für all die furchtbar schönen und gefährlichen Probleme, mit denen uns die nächste Zukunft alle Hände voll zu tun geben müßte. Sie hätten samt und sonders nicht genügend revolutionäre Substanz.[18]

Revolutionäre Substanz! D a steht ein entscheidendes Wort! Es ist vielleicht die prägnanteste Formulierung dessen, was hier an Hand einiger weniger allgemein charakteristischer Streiflichter auf die ganze Bewegung immer wieder hervorgehoben werden sollte, nämlich daß zunächst wenigstens hier nicht irgend welche neue Form, irgend welche neue Richtung oder gar schon einzelne dichterische Leistungen als das Verheißungsvolle und Berechtigende in Frage kommen, vielmehr gerade das, was unausgesprochen und unbegreiflich blieb, was dabei doch hinter jedem Verjüngungsakt pulsieren muß und als das eigentlich Primäre anzusehen ist. Es ist die klarste Typisierung eines allgemeinen, nicht allein künstlerischen Empfindens, wie es immer wieder lebendig wird, sobald das Rad der Zeit sich dreht und Werden und Wirklichkeit hart einander gegenüberstehen, eines Produktionseifers, der sich zunächst negativ als Gärungszustand manifestiert, in jeder Vollendung das einmal Gewordene, schon Veraltete, nicht mehr Anregende erblickt und über alles Formale und Sachliche hinaus nach elementarer Verwandtschaft späht.

Revolutionäre Substanz, das heißt: neuer Lebensdrang! Wo haben die Jüngstdeutschen in diesem Zustand

---

[18] Siehe A. Sörgel: Dichtung und Dichter der Zeit. S. 7.

in der Literatur Geistesverwandte gefunden? Wo hat ihr Radikalismus, ihr plötzlich erwachter Lebensdrang Züge eigenen Wesens anerkannt? Auf die moderne Wurzel der Bewegung wurde hingewiesen. Allein, die ausländischen Dichter kamen für sie nicht so sehr als Geistesverwandte als vielmehr als Lehrmeister, als erhabene Beispiele in Betracht, indem sie mit künstlerischer Abgeklärtheit und Objektivität die sich ihnen mit der Zivilisation eröffnenden neuen Erlebnisse und Inhalte geistig, prophetisch umspannten und somit mit ihren Werken bereits Ziele und Aufgaben vermittelten. Was jedoch bei den Jüngstdeutschen gerade das neue Lebensgefühl, das Revolutionäre, das Unfertige, das Gärungsstadium betrifft, so wäre innerhalb der deutschen Literatur nur eine Bewegung als ihnen geistig verwandt zu bezeichnen, eine Bewegung, die aus ähnlicher kultureller Konstellation und demzufolge ähnlichen seelischen Erschütterungen heraus mit irrationaler Notwendigkeit explosivartig eine Fülle neuer künstlerischer Möglichkeiten an den Tag warf, die erst später geklärt und zu klassischer Höhe heraufgeführt wurden — — der Sturm und Drang.

Schickt man sich an, soweit es der Rahmen der Darstellung erfordert, die Tendenzen beider Bewegungen, beider literarischer Revolutionen aufzurollen und mit einander zu vergleichen, so lassen sich schon auf den ersten Blick zahlreiche interessante Parallelerscheinungen konstatieren. Freilich wäre es falsch, wollte man aus manchem frappierenden Gleichklang künstlerischer Forderungen und Theorien auch auf die Ähnlichkeit der Werke selbst voreilig entsprechende Schlüsse ziehen. Hält man die Leistungen der Stürmer und Dränger und die der Jüngstdeutschen im Umriß, im Profil sich gegenüber, ohne den sie verklärenden Impuls und geistigen Aufschwung in dieses Bild mit einzubeziehen, so wird man bald erkennen, daß das rein schöpferische Format ein wesentlich geringeres, man kann sagen matteres gewesen ist, als das der Dichter der Geniezeit. Viele von den künstlerischen Möglichkeiten, die eine gleiche seelische Spannung und Eruption im Geistesleben beider Generationen erzeugten und die am Ausgang des 18. Jahrhunderts nun wirklich in klassische, universale Schöpfungen umgesetzt und verschmolzen wurden, sind bei den Jüngstdeutschen entweder schon im Keime erstickt oder ohne Gestalt geblieben und über die Bedeutung einer glühenden, rhetorischen Geste nicht hinausgekommen. Man muß diesen entscheidenden oder besser unterscheidenden Gesichtspunkt sich vor Augen halten, wenn man beide Bewegungen als Sturm und Drang des 18. und des 19. Jahrhunderts bezeichnet, um

damit ein nur ihnen gemeinsames, überragendes Charakteristikum gleich hervorzuheben.

Allein das, was beiden Perioden gemeinsam ist, eben das Revolutionäre, das Elementare, ein ewig Menschliches und in der Kulturgeschichte sich ewig wiederholendes Prinzip, genügt, um in beiden literarischen Bewegungen, wenigstens während des Stadiums ihrer Geburtswehen ähnliche geistige Schwingungen, ähnliche geistige Ziele auszulösen. Das Geistesverwandte zwischen den Jüngstdeutschen und den Dichtern der Geniezeit hat die Literaturgeschichte immer wieder hervorgehoben. Karl Gustav Vollmöller und Rudolf von Gottschall haben versucht, die Ähnlichkeit ihrer Tendenzen sogar im einzelnen zu skizzieren. Doch es handelt sich nicht bloß, wie letzterer meint, um unklares Treiben und um eine ästhetische Anarchie, aus der willkürlich einzelne, gemeinsam charakteristische Momente herauszugreifen wären. Geht man vielmehr auf den Impuls, auf das Grundelement zurück, das beiden Bewegungen eigentümlich ist, so lassen sich von hier aus die literarischen Parallelerscheinungen mit organischer Klarheit, ja fast logischer Notwendigkeit entwickeln. Es ist kein Zweifel, daß man angesichts der reichen, vielgestaltigen Schar der Originalgenies die gleiche Frage aufwerfen kann, wie angesichts der weit auseinandergehenden, oft sich widersprechenden Interessen der Jüngstdeutschen. „Fast dünkt es uns unbegreiflich" — so führt Hettner in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts aus —, „daß es jemals eine Zeitstimmung geben könnte, in welcher so durchaus verschiedenartige Naturen und Richtungen wie Herder, Goethe, Lavater, Jungstilling, Claudius, die Grafen Stolberg, Jacobi, Heinse, Lenz, Klinger und all die anderen, welche gewöhnlich als die Vorkämpfer und Vertreter der deutschen Sturm- und Drangperiode genannt werden, arglos nebeneinander standen, ja sich zu engster Freundschaft und Strebensgemeinschaft zusammenschlossen."[19] Tatsächlich war auch hier, wie 100 Jahre später bei den Jüngstdeutschen, das einigende Band das neue Lebensgefühl, der Drang, aus dem tintenklecksenden Säkulum heraus wieder den lebendigen Atem der Natur in sich aufzunehmen. Janentzky bezeichnet als das Erlebnis des Sturms und Drangs das Erhabene im Sinne des Dynamisch-Gewaltigen und Unendlichen, ein gegenüber der Aufklärung durchaus auf Reichheit und Mannigfaltigkeit gerichtetes Lebensgefühl.

Man war damals überzeugt, daß Handeln allein die Seele der Welt sei, daß Spekulation den Mut untergräbt.

---

[19] Hermann Hettner: „Die Sturm- und Drangperiode". S. 10.

Man wollte, wie Karl Moor, seinen unersättlichen Lebensdrang nicht in Gesetze und Konventionen schnüren lassen. In Tumult und Lärmen sollten die Sinne herumfahren wie die Dachfahnen beim Sturm. Philosophie, Gelehrsamkeit, Schreibpultgesetze waren für die Genies Schaum, Seifenblase und Geschwätz. In Leisewitzens „Julius von Tarent" sagt Guido zu Aspermonte I, 3: „Ich lobe mir meinen schlichten Menschenverstand. Handeln, Aspermonte, macht den Mann, und wenn es auf den Punkt kommt, so ist ihm die Philosophie tot, freilich mit hohen Sentenzen einbalsamiert, aber doch tot." „Wir wollten leben und nicht lernen", sagt Goethe rückblickend auf seine Sturm- und Drangperiode in „Dichtung und Wahrheit".

Wie bei den Jüngstdeutschen äußerte sich auch bei den Stürmern und Drängern dieses neue Lebensgefühl zunächst negativ in der Absage an die vergangene und zeitgenössische Literatur, soweit sie den Tendenzen, dem Raffinement und der Frivolität der Aufklärung huldigte. Wie die Jüngstdeutschen gegen den Formalismus der Münchener Dichterschule, so sind die Originalgenies gegen Dogmen und Regeln, diese „Krücken für Kranke und Lahme", gegen das bloß Geistreiche, Witzige, Lehrhafte der Reflexionsdichtung des Rationalismus in Farcen, Parodien und Epigrammen zu Felde gezogen. Wie die Jüngstdeutschen die Epigonen-Literatur, so lehnten die Originalgenies die Dichtung der Aufklärung als Salon- und Treibhauspoesie ab. Von Young angeregt, hatten sie zwischen Nachahmung und Originalität, zwischen Fabrikware und wirklicher intuitiver Schöpfung zu unterscheiden gelernt. 1788 schrieb Heinse in sein Tagebuch: „Die neuen Ideen des Genies erzeugen sich von selbst in der Seele durch ein unbegreifliches Ohngefähr, wie die Welt mit allen ihren schönen Formen in Gott entstanden sein muß." Auch der Geniekult mit all seinen üblen Entartungserscheinungen, mit dem ihn begleitenden Dilettantismus und Originalitätsdünkel ist beiden literarischen Revolutionen, dem Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts wie der jüngstdeutschen Bewegung in hohem Maße eigentümlich. „Wie in jener Zeit, besonders in dem Jahrzehnt von 1770 ab, — so führt Rudolf von Gottschall aus — wimmelt es auch gegenwärtig von Genies auf dem Parnaß, und die Revolution der Literatur wirft alles über Bord, was die früheren Jahrzehnte dieses Jahrhunderts geschaffen."[20] Reife war nach Bleibtreus Ansicht gleichbedeutend mit Mittelmäßigkeit, Sturm und Drang dagegen schon ein Zeichen von Genie. Im Berliner Heim der Brüder Hart stellten sich eine Zeitlang ganze

[20] Siehe „Nord und Süd" (Jahrg. 1895), Heft 224. S. 179.

Scharen von hungernden Halbpoeten ein. Auch die Sturm- und Drangperiode des 18. Jahrhunderts war von solchen lärmenden, unproduktiven Genieenthusiasten, die schon in Rebellen und Straßenräubern Genies zu erkennen glaubten, erfüllt. Der Kraftapostel Kaufmann war solch ein falscher Prophet.

Beide Dichtergenerationen sind in ihrer Geniebegeisterung zugleich weltverbessernd auf den Plan getreten. Mit ihren künstlerischen Interessen gingen zugleich soziale, ethische, religiöse, politische Erneuerungsversuche, die jedoch alle über den literarischen Rahmen nicht hinausgekommen sind, Hand in Hand. Man wollte nicht mehr Poet, sondern Prophet sein. Wie oft versichern uns die Jüngstdeutschen, daß sie eine Kunst, eine Poesie heraufbeschwören wollten, die eine neue Religion darstelle, daß sie Männer herbeisehnten, denen „der heilige Geist das Siegel des Reformators auf die Stirn gedrückt habe". Die Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts verlangten nach allseitiger Ausbildung des Menschen. In einer Renaissancenatur wie Heinses „Ardinghello" ist etwa ihr idealer Heldentypus zu erblicken. Die Jüngstdeutschen ersehnten eine Zeit der „tiefen Seelen", eine Zeit der „großen Charaktere".

Wie die Epigonen die Gründeutschen, diese angeblichen Schmutzliteraten, verlacht haben, so haben hundert Jahre früher Rationalisten wie Nicolai und Christian Schmid über die Originalgenies pharisäisch ihr Haupt geschüttelt. „Wie kann man ernst bleiben" — sagt Christian Schmid im „Teutschen Merkur" 1773 —, „wenn man alle Gebärden unserer jungen Musensöhne betrachtet, in wie mancherlei Kleidung sie sich stecken, wie mancherlei Zungen sie sprechen, wie sie auf Zehen sich heben, lange Hälse machen und über die anderen wegschauen." Lichtenberg sprach von den 30 Yoriken, die auf ihren Steckenpferden in Spiralen um ein Ziel herumritten, das sie den Tag zuvor mit einem Schritt erreicht hatten.[21] Nicolai war der Ansicht, daß in 5 Jahren das wilde Wehen verrauscht sein würde und daß dann im Helm nur ein paar Tropfen Geist, im Tiegel aber ein großes caput mortuum zu finden wäre.

Allein wie die Jüngstdeutschen, so setzten sich auch die Originalgenies über die Rezensionen ihrer Gegner lachend und übermütig hinweg, wofür Leopold Wagners Literaturkomödie: „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten" als glänzendes Beispiel genannt werden kann.

---

[21] Siehe Rudolf von Gottschall: „Die Jüngstdeutschen des 18. Jahrhunderts", Nord und Süd Jahrg. 1895.

Man war sich damals ebenso wie 100 Jahre später bewußt, daß die literarische Revolution nicht eigentlich in erster Linie von den neuen Leistungen, sondern von dem neuen Lebensgefühl getragen wurde, das den Männern der Aufklärung naturgemäß fremd bleiben mußte. Dies geht am besten aus einer Bemerkung hervor, die der reife Klinger 1785 in der Ausgabe seines Theaters beim Rückblick auf die höchst explosiven, unerquicklichen Schöpfungen seiner Sturm- und Drangperiode äußert: „Wer aber gar kein Licht in diesen Explosionen des jugendlichen Geistes und Unmutes sucht, ist nie in dem Fall gewesen, etwas davon in sich selbst zu fühlen. Ich kann heute so gut darüber lachen als einer, aber soviel ist wahr, daß jeder junge Mensch die Welt mehr oder weniger als Dichter oder Träumer ansieht." — — „Soviel ist indes gewiß, daß wir Deutschen durch diese Verzerrung gehen müssen, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagt es dem deutschen Sinn. Nichts reift ohne Gärung." In diesem Sinne läßt sich auch das Nietzsche-Wort: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern zu gebären", für die ästhetische Anarchie, das Unklare, Chaotische beider literarischen Revolutionen in Geltung bringen.

Doch man muß wiederum auf das, was hinter diesem Chaos und dieser Unklarheit pulsierte, auf das antreibende Element zurückkommen und den Begriff „neues Lebensgefühl" im Auge behalten, wenn man zwei weitere charakteristische Momente erkennen und motivieren will, die die Jüngstdeutschen mit den Stürmern und Drängern des 18. Jahrhunderts teilen. Bei beiden literarischen Bewegungen kann man nämlich konstatieren, daß die schwächer, zarter veranlagten Naturen, die sich hinreißen und verzehren ließen von der Glut ihrer Empfindungen und Ekstasen, bei einem erhöhten Selbstbewußtsein, einer sentimentalisch-idealistisch gerichteten Begeisterung stehengeblieben sind, die stärkeren jedoch auf Grund des in ihnen erwachenden Vitalismus ihr Künstlerauge öffneten, nach intensiverer Erfassung der Wirklichkeit verlangten und stolz und zuversichtlich zu einer realistischen Kunst sich bekannten. So kann man im Sturm und Drang des 18. und des 19. Jahrhunderts Idealisten und konsequente Realisten unterscheiden, die wie polare Gegensätze der gleichen Bewegung angehören und von der gleichen seelischen Wurzel sich ableiten lassen.

In den von den Brüdern Hart herausgegebenen „Kritischen Waffengängen" heißt es: „Ideen und Gedanken, Gefühle und Empfindungen müssen unserm Volk vertraut sein, für die Ideen muß es auch heute noch sich begeistern, kämpfen und leiden können, die Empfindungen muß es

noch heute hegen, sich von ihnen erheben, zu Tränen rühren oder zu befreiender Heiterkeit bewegen lassen." Ein Blick auf die Lyrik der modernen Dichtercharaktere, namentlich auf die Gedichte von Wilhelm Arent und Hermann Conradi kann uns offenbaren, wie sehr hauptsächlich im Anfang der Bewegung der Jüngstdeutschen noch der Sentimentalität und dem subjektiven Idealismus gehuldigt wurde. Das gleiche läßt sich bei den Originalgenies im 18. Jahrhundert konstatieren." „Einen gewissen Tribut" — sagt Köster in seinem Aufsatz: „Allgemeine Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrhundert" — „haben die Genies samt und sonders der allmächtigen Empfindsamkeit gezollt." Hier sind vor allen Dingen die Göttinger mit ihrer Klopstockbegeisterung, ihrer von Grab, Tod, Tränen und Seufzern erfüllten Lyrik zu nennen; als schöne Seelen strebten sie nach Fülle und Ganzheit des Herzens. Der tränenreiche Abschied von den Brüdern Stolberg aus Göttingen bildet den Gipfel der Empfindsamkeit im Sturm und Drang.

Stark und fruchtbar jedoch sollte sich das mit diesem gesteigerten Innenleben, diesem erhöhten Freundschaftskult, mit diesem Enthusiasmus geistiger Verbrüderung zugleich erwachende Bewußtsein nationaler Zusammengehörigkeit erweisen. Auch das Nationalgefühl, das sich fast in allen Werken der Originalgenies so leidenschaftlich offenbart, kann man bei der jüngstdeutschen Bewegung, freilich nur als begleitenden Unterton, der niemals so intensiv zur Geltung gekommen ist wie im Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts, wiederfinden. Die Literaturgeschichte pflegt hervorzuheben, daß in der Genieperiode die deutsche Dichtung sich wieder auf sich selbst besonnen habe. Ähnliches kann man auch im Hinblick auf die jüngstdeutsche Bewegung behaupten, namentlich wenn man die Äußerungen und Bestrebungen von Michael Georg Conrad hierbei in Betracht zieht. National und modern sollte die neue Dichtung sein. Conradi schreibt im Vorwort der „Modernen Dichtercharaktere": „Der Geist, der uns treibt, zu singen und zu sagen, er ist der Geist wieder erwachter Nationalität. Er ist germanischen Wesens, der alles fremden Tandes und Flitters nicht bedarf. Er ist so reich, so tief, so tongewaltig, daß auf unserer Laute alle Weisen anklingen können, wenn er in seiner Unergründlichkeit und Ursprünglichkeit uns ganz beherrscht." Bleibtreu griff auf die mittelhochdeutsche Dichtung zurück und machte den Dichter des Nibelungenliedes zum tragisch-zerrissenen Helden seiner „Aventiure".

Unter den Originalgenies haben vor allen Dingen die Göttinger den Minnegesang wieder zu Ehren gebracht und

ältere Sprach- und Literaturstudien getrieben. Miller und Hölty dichteten mittelhochdeutsche Gedichte um. Der Hainbund wurde im zweiten Jahr seines Bestehens bezeichnenderweise Bund fürs Vaterland, Deutscher Bund, genannt. Man huldigte den gleichen nationalen Tendenzen wie der Straßburger Goethekreis und die daselbst ins Leben gerufene „Gesellschaft zur Förderung der deutschen Sprache". Man hielt sich an die ausgesprochene alte deutsche Kunst, an die Dichter und Maler des 16. Jahrhunderts. Goethe verachtete die Puppenmaler seiner Zeit, die mit theatralischen Stellungen, mit verlogenen Teints und bunten Kleidern die Augen der Weiber gefangen hielten. Seine Liebe galt der charakteristischen Kunst, die nach seinen Worten unbekümmert, ja unwissend alles Fremden mit selbständiger Empfindung um sich wirkt. Die holzgeschnitzte Gestalt des männlichen Albrecht Dürer war ihm willkommen. Eine vom gleichen Nationalgefühl getränkte Liebe zur bildenden Kunst finden wir bei Wilhelm Heinse, der von den Niederländern, vor allen Dingen jedoch von Rubens begeistert war. So lehnten die Originalgenies „Galliens Gezier", französische Sittenverderbnis, Frivolität und Lüsternheit ab, um deutscher Art und Kunst zu huldigen. Auch die Jüngstdeutschen haben sich gegen die französische Geziertheit und Blasiertheit des zeitgenössischen Literatentums gewandt und gegen die übermächtigen Beeinflussungen des deutschen Repertoirs durch französische Unterhaltungsstücke protestiert. Es war auch mehr ihr Nationalgefühl als ihre künstlerische Zustimmung, das bei ihrer Begeisterung für einen Dramatiker wie Wildenbruch, dessen Werke doch vorwiegend epigonenhafte Züge an sich tragen, zum Durchbruch kam.

Allein, wenn von den gemeinsamen künstlerischen Absichten und Tendenzen in der Dichtung der Jüngstdeutschen und der Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts die Rede ist, pflegen Sentimentalität und Nationalismus im allgemeinen nicht berücksichtigt zu werden. Vielmehr ist es das Robust-Vitale, die absolut realistische Weltauffassung, der Naturalismus schlechthin, der als wichtigstes gemeinsames, künstlerisches Prinzip beider literarischer Revolutionen an Hand einiger radikaler Beispiele exemplifiziert zu werden pflegt. Während die zarteren Naturen, die mehr ideell gerichteten Dichter in beiden Bewegungen die Natur, die Wirklichkeit, das, worauf all ihr Gefühl, ihre ganze Leidenschaft sich konzentrierte, als künstlerischen Inhalt in ihrer Dichtung wohl einbezogen haben, ohne jedoch imstande zu sein, diesen neuen Inhalten Gestalt und Ausdruck zu verleihen, während die Göttinger die süße, heilige Natur, auf jüngstdeutscher Seite Holz und

Maurice von Stern die Großstadt, die Eisenbahn, die Not des Proletariats besungen haben, ohne das Dargestellte in ihrer Dichtung wirklich Erlebnis werden zu lassen, blieb es erst den stärkeren unter ihnen, den konsequenten Realisten, im Sturm und Drang Leopold Wagner, Lenz und Maler Müller, in der Moderne Hauptmann und Liliencron vorbehalten, die Natur, die Wirklichkeit und alles Neue in der Umwelt in ihrer Dichtung packend zu verlebendigen und drastisch zu gestalten.

Rudolf von Gottschall führt in seinem Essay: „Die Jüngstdeutschen des 18. Jahrhunderts" aus:[22] „Neu ist aber auch das Prinzip nicht, das jetzt auf die Fahne geschrieben wird, das Prinzip des Naturalismus; wir finden es wieder in den Programmen der Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts." In der Tat, es ist erstaunlich, wieviel gerade in dieser Hinsicht die Originalgenies der Moderne bereits vorweggenommen haben. Man glaubt ein Programm der Jüngstdeutschen zu lesen, wenn man Bürgers theoretische Auseinandersetzung über seine eigene künstlerische Einstellung studiert. Er fordert darin nichts anderes, als daß das Nachbild der Kunst ganz die nämlichen Eindrücke erzeugen müsse, wie das Vorbild der Natur, daß man beispielsweise aus seiner Ballade „Der wilde Jäger" das wilde Heer ebenso reiten, jagen, rufen, die Hunde ebenso bellen, die Hörner ebenso tönen und die Peitschen ebenso knallen hören und bei all dem Tumult ebenso angegriffen werden müsse, als ob es die Sache selbst wäre. Hierbei muß man unwillkürlich an Liliencrons Gedicht: „Der Blitzzug" denken, worin durch Lautmalerei die katastrophale, rasende Fahrt durch die Nacht in ähnlicher Weise unheimlich nahegebracht wird. Mit Recht hebt Sauer hervor, daß Bürger in seiner Forderung, daß jeder Gegenstand ungeschminkt und unverhüllt, wie er existiere, Gegenstand der poetischen und malerischen Darstellung sein dürfe, mit den weitgehendsten Forderungen der modernen naturalistischen Schule zusammentreffe.[23]

Man kann sagen, das neue Lebensgefühl, das bei den Jüngstdeutschen und den Originalgenies nach intensiverer Erfassung der Natur, der Wirklichkeit drängte, hat in der realistischen und naturalistischen Gestaltungskraft der literarischen Revolutionäre seine stärkste Umprägung erfahren. Das naturalistische Drama steht als das wichtigste Erzeugnis dieser Gestaltungskraft im Vordergrund beider Bewegungen. Hier lassen sich zahlreiche literarische Parallelen ziehen. Der Dialog der Stürmer und Dränger ist

---

[22] Siehe „Nord und Süd" (Jahrg. 1895), Heft 224.
[23] August Sauer: „Gedichte von Gottfried August Bürger", S. 48.

wie der in den modernen naturalistischen Dramen mit Naturlauten, Kraftausdrücken und Interjektionen durchsetzt. Naturgemäß mußte die Generation, die in der Kunst auf das Vitale, Kraftvolle, Charakteristische ausging, auch besonders im Drama die Gestaltung der einzelnen Charaktere als ihre Hauptaufgabe erachten. Die Seele des Dramas in der Sturm- und Drangperiode ist nicht mehr die Fabel, sondern der Charakter. Die Handlung interessierte meist nur soweit, als sie verschiedene Situationen eröffnete, in denen der Held des Stückes, vor allen Dingen also sein Charakter in allen Einzelzügen lebendig vor uns schillerte. Diese Anschauung vom Drama wurde von den Jüngstdeutschen ganz und gar gebilligt. Hauptsächlich wegen dieser leidenschaftlichen Betonung des Charakters als Mittelpunkt im Drama, wurden Lenzens „Anmerkungen über das Theater" von Max Halbe so stürmisch gefeiert. Für die moderne Charaktertragödie sind Hauptmanns „Kollege Crampton" und „Fuhrmann Henschel" als glänzende Beispiele zu nennen.

Daß durch diese zentrale Hervorkehrung des Charakters die Handlung, die in der klassischen Tragödie noch als organisches Ganze zwischen Spannung und Explosion verlief, nun in zusammengerückte Lebensbilder zerfiel, das ist wieder ein bedeutsames Moment, das der dramatischen Dichtung der Jüngstdeutschen sowohl wie der der Sturm- und Drangperiode eigen ist. Das Genrebild, das Milieu, das den jeweils sich darin bewegenden Charakteren als nuancierender Hintergrund, als klärende Folie dienen soll, herrscht in Müllers „Genoveva", Lenzens „Soldaten" und Wagners „Kindermörderin" genau so vor wie in Hauptmanns „Webern" oder in Halbes „Jugend".

Lenz hat unter den Stürmern und Drängern in seiner naiven, leidenschaftlichen Art diese neue dramatische Einstellung am eindringlichsten proklamiert. Er schreibt in seinen „Anmerkungen über das Theater": „Bei den alten Griechen war's die Handlung, die sich das Volk zu sehen versammelte; bei uns ist's die Reihe der Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinander folgen, eine die andere stützen und halten, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsteht". Die Stürmer und Dränger des 18. und des 19. Jahrhunderts wollten in ihren realistischen Stücken keine Historien, kein notwendig ablaufendes Geschehen, vielmehr das Leben selbst, so, wie es sich gibt in seiner ganzen Reichheit und Mannigfaltigkeit, zur Darstellung bringen. In ihren Dramen sollte sich, wie in einem Raritätenkasten gewissermaßen ein Stück Welt im

Kleinen offenbaren. Darum sind ihre Stücke so reich an äußeren Zufälligkeiten, so arm an innerlich motivierter, konsequenter Handlung. Darum sind sie, wie das Leben selbst, oft mit heiteren und traurigen Elementen durchsetzt, sodaß sie gerade in dieser Hinsicht einer Dramengattung nahekommen, die die Franzosen als comédie larmoyante bezeichnet haben. Fast alle Stücke von Lenz sind dieser Gattung zuzuzählen. In der Moderne hat besonders Sudermann die comédie larmoyante gepflegt. Die Mehrzahl seiner Theaterstücke sind als Tragödien zwar angelegt, führen aber, nicht zum wenigsten aus Rücksicht auf Publikum und Theater, zu einem versöhnenden Schluß.

Der Realismus, der Naturalismus beider literarischer Revolutionen äußert sich auch in einem weiteren gemeinsamen charakteristischen Moment, in der rücksichtslosen, offenen Darstellung des Erotischen, des Sexuellen. Die Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts hatten sich der Kultiviertheit und des Raffinements ihrer Zeit entledigt. Ihre Liebe galt dem kräftigen Bürgermädchen, ihr künstlerisches Verlangen jedoch mächtigen Frauengestalten und Intrigantinnen wie Adelheid und Mathilde, Arria und Portia. Die Jüngstdeutschen gaben Dirnen und Kellnerinnen vor den Damen der konventionellen, bürgerlichen Gesellschaft unbedingt den Vorzug. Beide Generationen suchten wie in der Kunst auch im Leben und in der Liebe das Natürliche, Offene, Robuste und Derb-Sinnliche. Kein Wunder, daß sie das, was sie in ihrer Liebe als natürlich empfunden haben, auch natürlich und offen in ihrer Dichtung zu schildern wagten. Man weiß, wie reich die moderne realistische Literatur an geschlechtlichen Szenen ist. Man weiß, wie oft moderne Dramatiker vor den Premieren ihrer Stücke ein Zensurverbot zu bekämpfen hatten, wie oft erotische Szenen wegen allzu realistischer Darstellung einen Theaterskandal entfesselt haben. „Gab es in der Dichtung irgend einer anderen Zeit so viele geschlechtliche Schamlosigkeiten und Entblößungen, so viel Zerreden von Geheimnissen, die Geheimnisse bleiben sollten? Und gar, haben jemals Männer und Frauen in literarischer Prostitution so gewetteifert?" So fragt Friedrich von der Leyen im einleitenden Kapitel seines Buches: „Deutsche Dichtung in neuer Zeit." (Seite 7.)

Es ist nicht zuletzt diese starke Hervorkehrung des Geschlechtlichen, die dem modernen Naturalismus den bedenklichen Ruf einbrachte, nur an Sumpf und Schmutz und Fäulnis ein künstlerisches Interesse zu haben. Auch die Literatur der Originalgenies des 18. Jahrhunderts, besonders das Drama — man denke an die Komödien von Lenz — ist reich an heiklen, erotischen Situationen. Der Dichter

Wilhelm Heinse wird von Hettner direkt der Dichter der entfesselten Sinnlichkeit, der Emanzipation des Fleisches genannt.[24] In den „Gedankenhecken" dieses immer von einer leidenschaftlichen Erotik gehetzten Stürmers und Drängers heißt es: „O, wie will ich mich freuen, wenn ich einmal unter Menschen komme, die nackend gehen und wo ich nackend gehen kann." Die Aufführung von Wagners „Kindermörderin" wurde aus Sittlichkeitsgründen mehrfach untersagt.

Das neue Lebensgefühl, das in beiden literarischen Bewegungen so viele Parallelerscheinungen wie den Radikalismus und den subjektiven Idealismus, den Naturalismus, die Sentimentalität, den Geniekult und die nationale Begeisterung geweckt hat, eben dieser Drang nach der unverderbten Natur, nach einer leidenschaftlichen, vorurteilslosen, ungeschminkten Beziehung zum Leben hat die Stürmer und Dränger des 18. und des 19. Jahrhunderts im tiefsten Grunde auch veranlaßt, das Leben selbst dort noch als Natur, als Schöpfung hinzunehmen, in ihm selbst dort noch einen künstlerischen Vorwurf zu erblicken, wo es sich nackt und schamlos präsentiert.

Dieses neue Lebensgefühl als das letzte allumfassende und allerklärende Prinzip fast jeder Sturm- und Drangperiode kann nicht genug hervorgehoben werden. Einzig und allein dieser Begriff ist weit genug, um auch das Kontinentale, Internationale beider literarischer Bewegungen, wiederum ein gemeinsames charakteristisches Moment, zu motivieren. Daß das Ausland der jüngstdeutschen Bewegung vielfach vorausgegangen ist, daß Russen, Franzosen, Skandinavier in vieler Hinsicht für Inhalt, Ziele, Tendenzen ihrer Dichtung entscheidend gewesen sind, daß diese ganze moderne literarische Revolution wiederum nur als ein Teil jener großen allgemeinen zivilisatorischen Entwicklung angesehen werden kann, wie sie vor ungefähr 50 Jahren den Kontinent ergriffen hat, und auf wirtschaftlichen, industriellen, technischen, sozialen Gebieten sich bisher am intensivsten offenbarte, darauf wurde im Anfang dieses einleitenden Kapitels bereits hingewiesen. Auch die Originalgenies hatten ihre stärkste künstlerische Anregung dem Ausland zu verdanken. Rousseaus Naturevangelien, Youngs „Nachtgedanken" und „Betrachtungen über Originalwerke", Sternes sentimentale Romane, Percys „Reliques", Macphersons „Ossian" und vor allen Dingen das dramatische Kolossalwerk des von ihnen in seiner künstlerischen Totalität wieder entdeckten Shakespeare haben

---

[24] Hermann Hettner: „Sturm- und Drangperiode". S. 262.

sie mit Begeisterung in sich aufgenommen und ganz individuell verarbeitet.

In der Dichtung beider literarischer Revolutionen hat die gleichzeitige äußere kulturelle Umwälzung ihren unmittelbaren Niederschlag erhalten. Besonders für die soziale Erneuerung sind ihre Werke ein treuer Spiegel ihrer Zeit. Gegen Unsitte und Ausbeutertum ganzer Gesellschaftskreise sind ihre literarischen Angriffe gerichtet. Zügellosigkeit des Offizierstandes und Entartung des Garnisonlebens wurden von Lenz und Hartleben schonungslos und tendenziös gebrandmarkt. Der Kampf der aufsteigenden Klassen gegen Herrschsucht und Privilegien der oberen Stände bildet vielfach den Inhalt der dramatischen Literatur dieser Zeit. Wie von den Jüngstdeutschen wenigstens im Anfang der Bewegung die Rechte des Proletariers fast überschwenglich vertreten wurden, so haben die Originalgenies die unteren Klassen, den Mittelstand, das Kleinbürgertum, Bauern, Invaliden und Bettler gegen die Tyrannen, die Verderber Gottes, die Götzen dieser Welt, deren Paläste sie stürzen wollten, in Schutz genommen und wieder zu Ansehen gebracht. Wie haben die Brüder Stolberg in ihrer Lyrik nach Freiheit, nach Tyrannenblut gerufen! „In tyrannos" stand auf dem Titelblatt der „Räuber". Auf jüngstdeutscher Seite sehnte Hermann Conradi den Tag der großen Umprägung herbei, da man mit der Glut der Erbitterung und der Flamme der Begeisterung jene Lüge zugleich mit dem Bildnis ihrer Urheber tilgen könne. John Henry Mackay, ein enthusiastischer Schüler Max Stirners, forderte in seiner Dichtung, daß alles gesetzliche Walten aufhören, überhaupt der Staat als solcher fallen müsse.

Beim Rückblick auf diese kurze Gegenüberstellung läßt sich zusammenfassend sagen, daß eine ähnliche geistige Eruption im Zusammenhang mit einer ähnlichen kulturellen Umgestaltung tatsächlich überraschend viele gemeinsame künstlerische Gesichtspunkte und Tendenzen in der Dichtung der Jüngstdeutschen und der der Originalgenies des 18. Jahrhunderts ausgelöst hat. Doch es wäre töricht, wollte man angesichts dieser zahlreichen Übereinstimmungen den fundamentalen Unterschied im Gesamtcharakter beider Bewegungen verkennen. Schon im Anfang dieser Konfrontierung wurde darauf hingewiesen, daß die Bewegung der Jüngstdeutschen viel weniger durchgreifend, viel matter gewesen ist, als die der Originalgenies, daß sie nicht dazu berufen war, wie sie sich selbst fälschlicherweise vermaß, das Werk der Klassiker zu vollenden und daß sie in rein literarischer Hinsicht eine viel geringere Sendung zu erfüllen hatte als der Sturm und

Drang gegen Ende des 18. Jahrhunderts. „Damals" — so führt Rudolf von Gottschall aus — „suchte man die falschen Götzen mit Hilfe Shakespeares zu stürzen; jetzt ist Shakespeare uns ins Blut übergegangen, und einen Schiller und Goethe zu den falschen Götzen zu rechnen, das getrauen sich doch unsere verwegensten Bilderstürmer nicht, nur die Epigonen jener Klassiker werden meuchlings aus dem Wege geräumt."[25]

Die kulturelle Verjüngung gegen Ende des 18. Jahrhunderts hat wirklich in Deutschland in der Dichtung ihren reinsten und erhabensten Ausdruck gefunden. In Anbetracht der zivilisatorischen Entwicklung am Ausgang des 19. Jahrhunderts wird man dagegen im Zweifel sein, ob wirklich in dem literarischen Aufschwung dieser Jahre mit seinen wenigen bleibenden, lebendigen Erfolgen oder nicht vielmehr in den technischen und industriellen Errungenschaften ihre höchste Rechtfertigung, ihr dauernder Gewinn zu suchen ist. Die Jahre der Genieperiode werden mit Recht als die Flegeljahre der deutschen Bildung angesehen, weil sie, wie in der Entwicklung jedes Menschen dem angehenden Mannesalter eine Zeit ungezähmter Kraft und Leidenschaft voranzugehen pflegt, so in der Literatur der Reife- und Blütezeit der deutschen Dichtung als notwendiges, gärendes Übergangsstadium vorangegangen sind, wo Übermut und Überfülle zwar verheißungsvoll sich regen, doch der bändigenden Form noch ermangeln. Die jüngstdeutsche Bewegung hat der deutschen Literatur nach Jahrzehnten geistiger Ernüchterung wohl neue, lebendige Inhalte gegeben, ihr jedoch nicht, falls man hierbei die wenigen Meisterwerke der Eindruckskunst nicht schon als Erfüllung ansieht, als verheißungsvolle Übergangszeit wie der Sturm und Drang den Weg zu einem neuen Gipfelpunkt eröffnet.

Die bändigende Form, die im Sinne einer neuen Klassik all die künstlerischen Absichten und Tendenzen, die von den Jüngstdeutschen proklamiert oder in mehr rhetorischen als künstlerischen Leistungen wenigstens angedeutet wurden, aufgenommen und realisiert hätte, ist bis heute nicht gefunden. Vielmehr zeigt die literarische Entwicklung der letzten Jahrzehnte, daß mit konsequenter Einseitigkeit abwechselnd das eine oder das andere Extrem verfolgt worden ist, ohne daß es hierbei in irgendeinem Werk zu einem glücklichen Ausgleich, zu einer organischen Verschmelzung aller dieser Extreme gekommen wäre. Im einzelnen haben die Jüngstdeutschen Vortreffliches geleistet. Das Universale, das die Stürmer und Dränger er-

[25] Siehe „Nord und Süd" (Jahrg. 1895), Heft 224: R. v. Gottschall: „Die Jüngstdeutschen des 18. Jahrhunderts."

strebten und das in einigen ihrer Werke so mächtig in Erscheinung getreten ist, blieb ihnen fremd. Darum war auch ihr Genietum innerlich durchaus unberechtigt. Shakespeares Totalität, Klopstocks religiöse Begeisterung warfen ihren Glanz auf die Schöpfungen der Originalgenies. „Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Arme hatte", sagt Goethe in seiner Straßburger Shakespeare-Rede. Es ist das Räumliche, das Greifbare, das Plastische, der irrationale Tiefenstoß, den die deutsche Dichtung durch den Sturm und Drang wieder erhalten hat. Dagegen nahm bei den Jüngstdeutschen — man denke an die Experimente von Arno Holz — die äußere Form ein viel zu tiefes Interesse in Anspruch.

Selbst das Vorbild der Ausländer wurde von ihnen vielfach veräußerlicht, ihre Tendenzen auf die Spitze getrieben, wie man beispielsweise aus der deutschen Wandlung der naturalistischen Kunsttheorie Zolas erkennen kann. Vor allen Dingen aber fehlte ihnen die metaphysische Vertiefung, eine Weltanschauung, wie sie dem Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts trotz aller äußeren Unklarheit und Zerrissenheit doch im höchsten Maße eigen war. Faustische Probleme haben die Jüngstdeutschen nicht gekannt. Nietzsches Philosophie wurde von ihnen materialistisch umgedeutet. Die Weltanschauungen sind um ihren Kredit gekommen, die neue Generation baut keine Systeme, verkündeten Wilh. Scherer und Julian Schmidt. Die idealistische Richtung, die wenigstens im Anfang der Bewegung aufgeflammt war, ist bald erstickt. Es ist klar, daß unter diesen Umständen den Jüngstdeutschen die Gestaltung der Natur im Sinne einer mikrokosmischen Erfassung alles Wirklichen, wie sie der Sturm und Drang nach Shakespeares klassischem Vorbild erstrebte, trotz des konsequenten Naturalismus niemals gelingen konnte. Namentlich für das moderne Drama ist diese Enge und Einseitigkeit verhängnisvoll geworden, wie die dramatischen Zickzackwege von Gerhart Hauptmann, seine zahlreichen Versuche, aus der Enge seiner früheren naturalistischen Einstellung herauszukommen, zeitlos, naturhaft wie die Klassiker zu schaffen, nur allzu deutlich erkennen lassen.

In Anbetracht dieser grundlegenden Unterschiede im Gesamtcharakter beider literarischer Revolutionen kann es kaum wundernehmen, daß die Jüngstdeutschen, wie oft und wie leidenschaftlich sie sich auch auf den Sturm und Drang berufen haben, hierbei weniger Einzelheiten im Auge hatten, daß sie für die große Menge übereinstimmender künstlerischer Ziele und Tendenzen kein tieferes Interesse zeigten, daß vielmehr nur vier Momente, der

Realismus, der Idealismus, die Geniebegeisterung, vor allen Dingen aber das Grundelement der Sturm- und Drangzeit, das neue Lebensgefühl von ihnen als die für ihre geistige Verwandtschaft mit den Originalgenies entscheidenden Faktoren anerkannt und immer wieder hervorgehoben wurden. Stolz fühlte man sich selbst als Stürmer und Dränger. Das Wort „Genie" stand im Mittelpunkt der literarischen Diskussion. Bezeichnenderweise wurde der junge Goethe von ihnen mehr gefeiert, als der Dichter der Iphigenie. Dem geheimrätlichen Olympier, dem Minister, dem Osteologen stand man fröstelnd und entfremdet gegenüber. Man behauptete sogar, ihn hätten äußere Lebenseinflüsse und ein nicht normal begründeter Kultus der Form von der ursprünglichen logischen Entwicklung aus Götz und Werther abgelenkt. Man verstieg sich zu dem Urteil, daß viel bedeutsamer als die Bemühungen der beiden Dioskuren die fruchtlos gebliebenen Bemühungen der älteren Stürmer und Dränger wären, weil sie versucht hätten, die Tragik der alltäglichen Wirklichkeit zu gestalten.[26] Daß jedoch das Revolutionäre, das neue Lebensgefühl für das Interesse der Jüngstdeutschen am Sturm und Drang letzten Endes bestimmend gewesen ist, davon legt Heinrich Hart in seinen „Literarischen Erinnerungen" ein beredtes Zeugnis ab, in denen es heißt: „Wir wollten wieder anknüpfen an den jungen Goethe der Sturm- und Drangzeit. Im Hellenismus der Klassiker sahen wir eine bis auf den Tag nachwirkende große Verirrung. Er hatte vom Leben, wie uns schien, abgeführt und Leben, Leben, Leben war unser Losungswort! Leben, Wahrheit und Wirklichkeit!"

In dieser starken Betonung des Revolutionären, des neuen Lebensgefühls ist auch der Grund zu erblicken, warum die Jüngstdeutschen in ihrem Interesse an der Sturm- und Drangzeit weniger von einzelnen Vertretern als vielmehr von der Bewegung in ihrer Gesamtheit, als dem revolutionärsten, vitalsten Ausdruck innerhalb der deutschen Literaturgeschichte sich angezogen fühlten. Zwar wurden von Conradi die Dichter der „Räuber", des „Werther", des „Ardinghello" besonders aufs Schild gehoben. Doch seine Begeisterung für sie war wie die der literarischen Zeitgenossen mehr allgemeiner, spontaner Natur.

Nur einem einzigen Vertreter der Genieperiode haben die Jüngstdeutschen ein so intensives Interesse entgegengebracht, daß einigen seiner Werke in der Moderne sogar eine Art Auferstehung zuteil geworden ist — — dem Dra-

---

[26] Carl Bleibtreu: „Die Revolution der Literatur."

matiker und Lyriker Reinhold Lenz. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, Lenz nimmt unter den von den Jüngstdeutschen gefeierten Stürmern und Drängern, ja unter den von ihnen als Brüder im Geist anerkannten deutschen Dichtern überhaupt eine hervorragende Stellung ein. Nur wesensverwandten Erscheinungen in der deutschen Literatur, wie Grabbe und Büchner, hat man zu Beginn der Moderne ein ähnliches intensives Interesse, eine ähnliche kritiklose Begeisterung und Bewunderung entgegengebracht, wie Lenz. „Die hungernden Alräunchen freilich", so heißt es in Sörgels „Dichtung und Dichter der Zeit" (Seite 85), „lebten das einbildungsreiche Leben vermeintlicher Genies. Ein Grabbe, ein Lenz zu sein, war ihre Sehnsucht." Lenz, Grabbe, Büchner, auf dieses Dreigestirn einten sich alle trotz entgegengesetzter Ziele und Interessen, in diesem Dreigestirn erblickten alle die markantesten Bahnbrecher und Wegweiser der vergangenen Literatur für die zukünftige Dichtung. So weiß Artur Kutscher über den Züricher Dichterkreis, dem so verschiedene Geister wie Carl und Gerhart Hauptmann, John Henry Mackay und Maurice von Stern, Peter Hille und Karl Henckell angehörten, junge Dichter und Philosophen, die vor dem Sozialistengesetz aus Deutschland geflüchtet waren, in seinem Wedekindbuch zu berichten:[27] „Die Beziehungen waren nicht eigentlich tiefer Art. Am leichtesten verstand man sich noch, wenn die Rede auf Lenz, Grabbe und Büchner kam." Die Berliner Literaten, die allabendlich im Würzburger Bräu sich versammelten und heftig diskutierten, waren, wie Heinrich Hart in seinen „Literarischen Erinnerungen" erzählt, sofort sich einig, wenn der Name von Lenz oder einem seiner Sturmgesellen im 19. Jahrhundert mitten in der Debatte fiel. Ebenso war Conradi von Lenz begeistert und wurde, wie Smymank in der Vorrede der gesammelten Werke des Dichters berichtet, vor einem kleinen Bilde des Stürmers und Drängers, das er in den ihn sonst so geheimrätlich anmutenden Räumen des Weimarer Goethehauses entdeckte, ganz Feuer und Flamme.

„Der Geist des Künstlers wiegt mehr als das Werk seiner Kunst", dieses allbekannte und hier bereits zitierte Wort von Lenz wurde von den modernen Dichtercharakteren als Motto ihrer Anthologie vorangestellt. Aber besonders aus drei Zeugnissen erhellt, inwiefern Lenz selbst unter den beiden ihm geistes- und wesensverwandten literarischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts hinsichtlich des Interesses und der Begeisterung der Jüngstdeutschen eine einzigartige Stellung behauptet, inwiefern seine Be-

[27] Artur Kutscher: „Frank Wedekind", S. 177.

deutung für die Moderne eine ganz bestimmte, nur für ihn und seine Kunst charakteristische gewesen ist. Einmal ist Karl Bleibtreus Urteil hier entscheidend, weil es trotz aller Überschwenglichkeit und persönlicher Färbung die allgemeine Anschauung der Jüngstdeutschen über diesen Stürmer und Dränger formuliert. Der Verfasser der Broschüre „Die Revolution der Literatur" bezweifelt nicht, daß Lenz selbst Goethe, dem Apoll, der stattlichen vermögenden Exzellenz gegenüber, der eine glänzende Karriere beschieden war, als echter, unglücklicher Dichter seine Originalität und künstlerischen Vorzüge besitzt. Nur die vulgäre Kunstanschauung, die immer bloß am sogenannten Künstlerischen, am äußeren Gewande, an der Form haftet, konnte seiner Ansicht nach an dieser „jammervollsten aller Literaturleichen" vorübergehen. „An Tiefblick für das Tragische, an echtestem Realismus" — so heißt es bei Bleibtreu wörtlich — „steht aber der ‚Hofmeister' von Lenz für mich hoch über allen anderen Erzeugnissen dieses Stils." „An ihn hat Schiller in ‚Kabale und Liebe' angeknüpft, diese Bahn aber bald aufgegeben. An unmittelbarer Wahrheit, an wirklicher Lebenskenntnis und Charakteristik bleiben auch die künstlerisch verfehlten Produkte Lenz's immer noch unerreicht."

Die spontane Begeisterung der Jüngstdeutschen für Lenz, ihr Gefühl genialer Zusammengehörigkeit mit dem Stürmer und Dränger, ihr Verlangen, sich mit seinem Wesen zu identifizieren, wird schlagender noch als durch Bleibtreus Urteil durch die etwas geschmacklose Frivolität bewiesen, mit der ein Vertreter der modernen Dichtercharaktere, Wilhehlm Arent, sich vermessen hat, unter dem Pseudonym Karl Ludwig eigene freie Rhythmen als Nachlaßgedichte von Lenz 1884 der Öffentlichkeit vorzulegen, mit der Behauptung, er habe sie 1883 aus den Händen des holländischen Autographensammlers Donoop erstanden. Arents Hoffnung, mit diesem Experiment auch den Germanisten einen Streich zu spielen, erfüllte sich nicht, zumal er unterlassen hatte, die Echtheit des von ihm angeblich angekauften Manuskripts durch einen erdichteten Beweis zu stützen. Erich Schmidt sprach in der „Münchener Allgemeinen" von dem Gassenjungen, der es gewagt habe, Kot gegen die Sterne zu werfen. Friedrich Zarncke, der Leipziger Germanist, nahm die verletzte Würde der Wissenschaft nachträglich in Schutz und beeilte sich, einen Appell an den deutschen Buchhandel zu richten. Daß das Laienurteil sich damals vielfach hinters Licht führen ließ, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß Arent sehr gewissenhaft, ja raffiniert ans Werk gegangen war und sich an Hand einer sehr umfangreichen, literari-

schen Unterlage den Anschein zu geben wußte, als läge ihm daran, in einen jahrelangen Streit der Germanisten einzugreifen, indem er längst als echt erwiesene Gedichte von Lenz neben solchen aus der Sesenheimer Periode geschickt unter die eigenen Schöpfungen reihte.

Es ist für diese Darstellung ohne Interesse, ob die freien Rhythmen und Gedichte von Wilhelm Arent als Produkte plumper Nachahmung zu werten sind oder wirklich als lyrisch frei empfundene Nachklänge großer Originale eine gewisse Geltung behaupten, ob ihr Herausgeber bei seiner Entlarvung berechtigt gewesen ist, so schwere historische Parallelen wie Macphersons „Ossian", Chattertons „Rowely Ballads" und Steinmanns „Aus Heines Nachlaß" zu seiner Rechtfertigung heranzuziehen. Mag es nun als Kuriosität oder Geschmacklosigkeit verurteilt werden, daß ein Vertreter der Jüngstdeutschen, um für seine bisher totgeschwiegene Lyrik sich an der Kritik zu rächen, nichts Besseres zu unternehmen glaubte, als sich die Maske eines Anerkannten vorzuhalten und mittels dieser groben Fälschung Wissenschaft und Feuilleton vorübergehend auf sein Werk zu lenken, die Tatsache bleibt wunderbar genug, und daß bei diesem Streich gerade Lenz das Schicksal traf, ist nicht allein dem persönlichen Impuls des Fälschers zuzuschreiben, sondern, wie wir gesehen haben, aus der ganzen Atmosphäre seiner Zeit heraus erklärlich.

Das dritte schwerwiegende Zeugnis, das wie kein anderes das besondere Interesse der Jüngstdeutschen für diesen Stürmer und Dränger uns illustrieren kann, das zugleich sein dramatisches Werk und hauptsächlich die starken Fäden, die von ihm aus zur Moderne führen, mit überzeugender Klarheit zu analysieren versucht, liegt uns in Max Halbes Aufsatz: „Der Dramatiker Reinhold Lenz" vor, der zum hundertjährigen Todestag des Stürmers und Drängers im Maiheft der „Münchener Gesellschaft" 1892 veröffentlicht wurde. Lenz wird darin von Halbe als das aus hundertjähriger Vergessenheit wiedererstandene Genie gefeiert, an dem Nietzsches tiefsinniges Wort von der ewigen Wiederkunft zur Wahrheit werde. Die Komödien „Der Hofmeister" und die „Soldaten" dünken dem Dichter der „Jugend" viel spezifischer und zeitcharakteristischer als Goethes Geniedramen und werden deshalb von ihm neben Lessings „Minna von Barnhelm" als die einzigen lebendigen Dokumente jener großen Entwicklungs- und Vorbereitungszeit angesehen.

Weniger wegen dieser offenbar überschwenglichen Ansicht als vielmehr darum, weil Halbe Lenz in seiner dramatischen Dichtung als Ahnherrn des Naturalismus charakterisiert und damit zugleich einen der Gründe ent-

wickelt hat, die für das besondere Interesse der Jüngstdeutschen gerade an diesem Vertreter der Geniezeit entscheidend gewesen sind, ist sein Aufsatz so bedeutsam. Denn vor allen Dingen ist es der große bildnerische Drang, der fanatische Objektivismus, der Halbe an Lenz so fasziniert. Seine Dramen enthüllen ihm Bilder von brennender Wahrhaftigkeit, eine ganze Galerie glänzender Charakterköpfe „starker, voller stürmischer Menschen". Die „Soldaten" werden von ihm eine einheitliche, überwältigende naturalistische Tragödie genannt. Er äußert den Wunsch, solche Stücke wieder auf der Bühne zu Fleisch und Blut auferstehen zu sehen. Besonders Lenzens „Anmerkungen über das Theater" geben Max Halbe Gelegenheit, an Hand der darin in Anlehnung an Shakespeare entwickelten Grundsätze für die neue Tragödie den Vertreter der Geniezeit mit der Einseitigkeit des Schaffenden zum Vorkämpfer des modernen naturalistischen Dramas zu proklamieren. „Wer wollte sich getrauen", ruft er aus, „zu unterscheiden, ward dies anno 1770 geschrieben oder 120 Jahre später" — — — „die Formel des naturalistischen Charakterdramas steht vor uns, jugendlich zeit- und sturmgefeit, wie in den Tagen Shakespeares".

Wenn auch Halbes Versuch, die „Anmerkungen über das Theater" auf diese Weise als ein naturalistisches Bekenntnis auszulegen, abgelehnt werden muß, so ist doch ohne weiteres zuzugeben, daß die starke realistische und naturalistische Seite in Lenzens Dichtung mit ein Hauptgrund gewesen ist, warum die Jüngstdeutschen unter den Stürmern und Drängern gerade auf ihn sich berufen haben. Denn wie kein anderer seiner Zeitgenossen hat Lenz in der Dichtung Erfassung des Gegenständlichen, Ausbildung des Charakteristischen gefordert. Ihm waren selbst die Karikaturmaler lieber als die Idealisten. Seiner Ansicht nach gehörte zehnmal mehr dazu, eine Figur in realistischer Wahrheit darzustellen, als jahrelang „nach einem Ideal der Schönheit zu zirkeln". Die Welt, die Wirklichkeit, alles Häßliche und Schöne so zu durchdringen, so mit allen Sinnen zu erfassen, daß das Bild davon unverrückbar mit derselben Klarheit, mit allen Verhältnissen wie Licht, Schatten und Kolorit in der Seele haften bleibt, darin glaubte Lenz das Außerordentliche des Genies zu erkennen. „Den Gegenstand zurückzuspiegeln, das ist der Knoten, die nota diakritica des poetischen Genies", heißt es in den „Anmerkungen über das Theater".

Was der Dichter hier theoretisch äußerte, hat er auch in seinen Werken zu erfüllen versucht. Seine besten Gestalten sind unmittelbar aus dem Leben geschöpft. Verwandte, Offiziere, Studiengenossen, Professoren dienten

ihm als Modell. In seinen Entwürfen sind oft die Namen der wirklichen Personen noch beibehalten. Straßburger Eindrücke liegen seiner Komödie „Die Soldaten" zugrunde. Straßburger Bekannte treten darin auf. So ist das lebende Vorbild für Marie Wesener die kokette Goldschmiedstochter Kleophe Viebig, die auch Lenz eine Zeitlang in ihren Fesseln hielt, während der zügellose Desportes wenigstens im Wesen dem älteren Baron v. Kleist nachgebildet zu sein scheint. Das Resultat solcher unmittelbar auf das Leben bezugnehmenden Schaffensweise ist eine Reihe glänzender Charaktere, wie der Major von Berg, Wenzeslaus, Rehaar, Liese im „Hofmeister", wie der alte Wesener, Marie, Desportes, der Feldprediger Eisenhardt in den „Soldaten", eine Reihe grob realistischer, erdhafter, scharf umrissener Gestalten, die sich mit denen jeder modernen Tragödie an naturalistischer Wahrheit messen können und uns mit dem oft allzu flüchtigen Aufbau, der mangehaften Motivierung in Lenzens Stücken wieder versöhnen.

Auch im Dialog ist die Tendenz zum Realismus unverkennbar. Wie sehr Lenz darauf ausging, den Reichtum der alltäglichen Umgangssprache, wie ihn das wirkliche Leben improvisiert, auch in seiner Dichtung lebendig werden zu lassen, kann man seinem Aufsatz: „Über die Bearbeitung der deutschen Sprache im Elsaß, Breisgau und den benachbarten Gegenden" entnehmen. Es heißt daselbst: „Wenn wir in die Häuser unserer sogenannten gemeinen Leute gingen, auf ihr Interesse, ihre Leidenschaften acht gäben und da lernten, wie sich die Natur bei gewissen erheischenden Anlässen ausdrückt, die weder in der Grammatik, noch im Wörterbuch stehen, wie unendlich könnten wir unsere gebildete Sprache bereichern, unsere geselischaftlichen Vergnügungen vervielfältigen." Der Realismus in der Gestaltung der Charaktere, der Realismus im Dialog repräsentiert sich somit als ein Hauptmerkmal Lenzscher Darstellung. Es ist kein Zufall, daß gerade diese Seite seiner Kunst auch bei der zeitgenössischen Kritik die meiste Anerkennung fand, daß immer wieder die innige Kenntnis des Menschen, das glücklichste Talent, die Charaktere genau zu zeichnen, der volle Strom der Leidenschaft, altdeutscher Kraft und Macht an Lenz gerühmt werden. Wenn Hettner über die „Soldaten" äußert, daß darin mit empörender Schamlosigkeit alle niederträchtigsten Wüstheiten des Garnisonlebens geschildert werden, so liegt darin weniger ein Tadel als vielmehr eine unbeabsichtigte Anerkennung der naturechten Darstellung und der unerhörten Gestaltungskraft des Dichters.[28] Allein, es

[28] Hermann Hettner: Die Sturm- und Drangperiode, Literaturgesch. des 18. Jh. Bd. III. S. 210.

ist nicht nur der Realismus und Naturalismus in seiner Dichtung, dem Lenz in der Moderne eine Art Auferstehung zu verdanken hat.

Wie wir bereits gesehen haben, haben auch die Vertreter der idealistischen Richtung unter den Jüngstdeutschen, wie Arent und Conradi, den Stürmer und Dränger als ein ihnen geistes- und wesensverwandtes Genie enthusiastisch auf ihren Schild gehoben. Wie wenig namentlich bei Wilhelm Arent das Interesse an Lenz auf das realistische Moment in seiner Kunst begründet sein kann, läßt sich am besten aus einer von Paul Barsch uns mitgeteilten Ansicht des Dichters über Lyrik und Lyriker erkennen: „Schroffster Subjektivismus" — so führt Wilh. Arent ihm gegenüber aus —, „welcher sich im Augenblick ohne jede Spur von Reflexion auslebt, gilt mir als einzig berechtigte Lyrik. Das aus dem Gefühl Herausgeborene, auf dem Gefühl Gegründete, die musikalische Temperamentauslebung meines Ichs erscheint mir als die Hauptsache — — — sobald der Lyriker aber die romantische Sphäre verläßt und realistisch werden will, wird er nichtig und trivial und schadet sich selbst am meisten."[29]

Das romantische Element, der Gefühlsüberschwang, der subjektive Idealismus waren es auch, die Arent an Lenz so faszinierten, daß er sich vermaß, eigene, freie Rhythmen unter dem Namen des von ihm Vergötterten erscheinen zu lassen. Im Vorwort dieser von ihm herausgegebenen, hier bereits mehrfach zitierten falschen Sammlung: Lenz, „Lyrisches aus dem Nachlaß" feiert er den Stürmer und Dränger als eine der genialsten Erscheinungen in der deutschen Literatur, deren inkomensurabler Größe durch Vergleiche schlechterdings nicht beizukommen sei. Lenz ist für ihn ein Genius von oft märchenhafter Tiefe, dessen Werke auch in dem kleinsten Teile den Stempel phänomenaler Schaffenskraft an sich tragen. Seiner Ansicht nach spricht fast aus jeder Zeile des Stürmers und Drängers das dämonische Genie eines unausgewachsenen Shakespeare. Lenzens Gedichte sind ihm jäh auflodernde Flammen, gezeugt aus der Leidenschaftsglut des Augenblicks. „Wenn es je Auserwählte gab" — so trumpft Arent auf —, „so gehört Lenz zu den gottbegnadeten Sängern, aus deren Brust alles Lebens Lust und Schmerz in klangmächtigen Offenbarungslauten herausbricht. Er spricht die Sprache der Gottheit"[30]

An und für sich wäre dieser geradezu ans Lächerliche streifenden Verhimmelung des Stürmers und Drängers

[29] Wilhelm Arent: „Mein alter ego", siehe „Gesellschaft" Jahrg. 1892 (Juniheft).

[30] Karl Ludwig: Lenz, Lyrisches aus dem Nachlaß. Siehe Vorwort.

keinerlei Bedeutung beizumessen, wenn nicht diese höchst übertriebene und groteske Hervorkehrung des Dämonischen und Göttlichen bei Lenz wie kein anderes Beispiel uns offenbaren würde, wie sehr neben dem Naturalismus auch das andere Hauptmerkmal, die subjektive, idealistische Seite seiner Dichtung für das besondere Interesse der Jüngstdeutschen an dem Vertreter der Geniezeit mitbestimmend gewesen ist. Es ist nicht bloß der Enthusiasmus eines Phantasten, der in der Dichtung des Stürmers und Drängers Idealismus und Romantik zu erkennen glaubt. Tatsächlich hat seit den Tagen Ludwig Tiecks die Kritik immer wieder darauf hingewiesen, daß man bei Lenz durchaus beides, realistische und idealistische Elemente unterscheiden kann, die merkwürdigerweise in keiner seiner Dichtungen harmonisch, klassisch sich ergänzen, sondern oft geradezu konträr sich gegenüberstehen und nur in ganz wenigen Schöpfungen, in ganz wenigen Gestalten zu einer höchst bizarren Einheit sich verschmolzen haben. Selbst Max Halbe, der, wie wir gesehen haben, Lenz zum Ahnherrn des Naturalismus proklamierte, hat dem objektivistischen, bildnerischen Vermögen des Dichters den subjektivistischen, lyrischen Drang gegenübergestellt, dem seine Dramen „Der neue Menoza", „Die Freunde machen den Philosophen" und der „Engländer" ihre Entstehung zu verdanken haben. Diese Unterscheidung ist von Gruppe, Rosanow, Bayer, Lewy und Oskar Gluth tiefer erfaßt und durchgeführt worden. Namentlich Rosanow hat das Subjektive, Schwärmerische, Bekenntnishafte, Sentimentale bei Lenz neben seiner ausgesprochenen Tendenz zum Realismus eingehend charakterisiert. Er nennt Lenz einen der subjektivsten Poeten der Literatur, der in seinem unheimlichen Drang, sich selbst, seine Hoffnungen und Enttäuschungen zu analysieren, nur mit Byron verglichen werden könne. In dem beständigen Schwanken zwischen Irdischem und Himmlischem, Tatsächlichem und Phantastischem hat sich seiner Ansicht nach das Leben des Stürmers und Drängers aufgerieben. Eben diese eigentümliche Verbindung von Realismus und Romantik zusammen mit den Tendenzen der Sturm- und Drangperiode haben, wie Rosanow meint, dem Vertreter der Geniezeit den äußerst originellen und beachtenswerten Zug verliehen.[31]

Von jeher hat man, am eindringlichsten wohl Bayer, in den dramatischen Werken von Lenz zwei Hauptgruppen unterschieden, die eine, die seine realistischen, aus klar und objektiv geschauten Lebensbildern sich zusammen-

[31] Rosanow: „Jakob M. R. Lenz". S. 455 ff.

setzenden Komödien umfaßt, die andere, zu der seine erträumten, romantischen, phantastischen, in Monolog und Wertherstimmung zerfließenden Stücke, wie „Die Freunde machen den Philosophen" und der „Engländer" gerechnet werden, Stücke, in denen nicht mehr Milieu und Charakter, sondern nur noch Monolog und Bekenntnis interessieren, in denen nicht mehr Leben und Wirklichkeit in knappen Szenen schlagend wiedergegeben werden, sondern nur noch Schemen, Phantasiegestalten um eine mit dem zerfahrenen Wesen und der zerrütteten geistigen Verfassung des Dichters geradezu in unheimlich aufregender Weise übereinstimmende Hauptperson lose sich gruppieren.[32] Was Lenz in den „Anmerkungen über das Theater" den französischen Dramatikern zum Vorwurf macht, kann man an seinen eigenen, letzten Stücken tadeln. Auch in ihnen finden wir anstatt lebensechter, blutvoller Gestaltung mit Ausnahme der Hauptpersonen nur Marionetten. Auch sie sind nicht Gemälde der Natur, vielmehr Gemälde seiner eigenen Seele. Auch sie sind auf seinen eigenen Charakter gemalt. Trotzdem ist das Phantastische, Marionettenhafte dieser Stücke, namentlich wenn man sie als idealistische Werke gelten läßt, und dabei den einstigen starken Realisten Lenz vergißt, ungemein kapriziös. Sie erinnern in ihrem subjektiven, konfessionellen Charakter, in ihren fiebernden Monologen an die Tragödien der modernen Ausdruckskunst. Oskar Gluth spricht von dem romantischen Zauber eines Märchenspiels, der über der dramatischen Phantasey „Der Engländer" gebreitet liegt. Er bezeichnet dieses Stück als einen Vorboten der Romantik, als den dichterischen Höhepunkt in Lenzens idealistischer Dramatik.[33]

Wie wenig diese Wandlung vom Realismus zum Idealismus bei Lenz bloß auf eine beginnende geistige Zerrüttung, auf ein Nachlassen seiner Gestaltungskraft zurückgeführt werden kann, wie stark schon bei Beginn seines Schaffens die idealistische Tendenz neben der realistischen vorhanden gewesen ist, und nur eine Zeitlang von dem vorherrschenden Naturalismus in den Hintergrund gedrängt wurde, kann man aus der Lyrik des Dichters ersehen, die überwiegend unter Klopstocks Einfluß schwärmerisch, idealistisch, sentimental, ja manchmal pathetisch wie die der Göttinger seinen jähen Stimmungswechsel, seine pantheistischen Hochgefühle wiedergibt und sich nicht selten in Mystizismus verliert. Auch des Dichters Neigung, seine besten, naturalistisch gezeichneten Charak-

---

[32] Bayer: „Von Gottsched bis Schiller", eine Vortragsreihe.
[33] Oskar Gluth: „Lenz als Dramatiker". S. 9.

tere manchmal zur Karikatur zu übertreiben, zeigt, daß auch in seinen gesündesten Schaffensjahren die Tendenz zum Unwirklichen, also ein idealistisches Moment stets in ihm lebendig gewesen ist. Zusammenfassend ist zu sagen: wie in der Persönlichkeit dieses Stürmers und Drängers neben dem eigentlichen Drang der Originalgenies, aus der Enge der Aufklärung heraus die Welt, die Wirklichkeit nach Shakespeares grandiosem Vorbild ganz zu erfassen und zu durchschauen, stets ein Werther ähnlicher, mimosenhafter Zug sich regte, der ganz im Gegensatz zu den Tendenzen der Geniezeit nach Weltflucht, Einsamkeit, Selbstbetrachtung und Mystizismus verlangte, so ist auch das Schaffen des Dichters stets von zwei Richtungen beherrscht worden, die niemals, wie Max Halbe meint, sich ergänzen, sondern immer konträr sich gegenüberstehen und oft die Einheit seiner Werke unbewußt durchkreuzten.

Diese Dissonanz ist es, wodurch Lenz das Interesse der Romantik auf sich lenkte, wodurch in ihren Augen seine Persönlichkeit und seine Werke etwas ihrem eigenen Wesen Verwandtes, die Gloriole des Spukhaften, Vieldeutigen, Kapriziösen erhalten haben. So glaubte Tieck die eigentümliche Größe der Dichtung des Stürmers und Drängers darin zu erblicken, daß sie weder mit dem Verstand noch mit der Phantasie ganz zu erfassen ist. Gerade das Unharmonische dieser Werke regt seiner Ansicht nach die Ahnungen und Kräfte unserer Seele gewaltig auf und zwingt uns, auch die dunklere Seite unseres Geistes einer näheren Betrachtung zu unterziehen, die von vollendeten Kunstwerken, so ist wenigstens seine Meinung, meist unberührt bleibt. Im Gegensatz zur Romantik haben nun die Jüngstdeutschen nicht in dieser Dissonanz das Einzigartige an Lenz gefunden. Wie aus den zitierten Beispielen, die ihre Begeisterung für den Vertreter der Geniezeit hauptsächlich bezeugen, zu ersehen ist, haben sie klar und einseitig entweder der idealistischen oder der realistischen und naturalistischen Seite seiner Dichtung ihr Interesse zugewandt.

Vergegenwärtigt man sich, was zu Beginn der Einleitung erörtert wurde, daß nämlich ein neues Lebensgefühl in der jüngstdeutschen Bewegung beide Richtungen hervorgerufen hat, die jedoch — darin wurde ein Hauptunterschied zur Sturm- und Drangperiode des 18. Jahrhunderts erkannt — in der Moderne niemals, auch nicht in einem einzigen Werk zu einer klassisch-organischen Einheit sich zusammengefunden haben, so ist es klar, warum die Jüngstdeutschen von allen Stürmern und Drängern Lenz den Vorzug gegeben haben, warum sie aus der mit ihnen in so hohem Maße seelisch verwandten Geniezeit vor allen

Dingen einen Dichter erwählen mußten, in dessen Werken beide Richtungen, Idealismus und Realismus ebenso hart, in unversöhnlicher Dissonanz einander gegenüberstanden, wie in der ganzen literarischen Bewegung zu Beginn der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

II.

Lenz und Wilhelm Arent.

Allein es gibt noch einen dritten Grund dafür, weswegen die Jüngstdeutschen sich auf Lenz berufen haben und in ihm Geist von ihrem Geist und Fleisch von ihrem Fleisch erkannten. Doch dieser Grund ist im Gegensatz zu den beiden anderen, schon erörterten Motiven nicht in den Werken von Lenz und seiner schöpferischen Einstellung zu suchen, sondern liegt in der Persönlichkeit des Dichters selbst, dem Jammerbild des von Kindheit an Gezeichneten, des wie ein Kurierpferd abgehetzten, von Not und Taumel ewig fortgerissenen Poeten, des „heimatlosen, lahmen Kranichs", wie er sich selbst sarkastisch nannte, der nie wußte, wohin er seinen Fuß setzen sollte, bis er in den Straßen von Moskau als Geisteskranker, dem „Glück und Glas" zerbrochen war, von wenigen betrauert, „von keinem vermißt", tot zusammenbrach. Schon mit sechzehn Jahren zeigte Lenz in seinem Wesen eine gesteigerte Nervosität, die von einer schweren Krankheit in ihm zurückgeblieben war. Seitdem die Verlobung der Baronesse Waldner mit dem Baron von Oberkirch für ihn schicksalhafte Wahrheit wurde, seit seiner Entfernung vom Weimarer Musenhof bemächtigte sich seiner die innere Unruhe mehr und mehr. Seit diesen, für ihn so verhängnisvollen Tagen trieb es ihn von Ort zu Ort, ohne daß er sich irgendwo ganz heimisch, innerlich ganz ausgeglichen gefühlt hätte. In Emendingen, in Basel, in Zürich, in Bern, in St. Gallen, in Appenzell, in Sitten tauchte er auf. Die Klagen über körperliches und seelisches Unbehagen nahmen zu. Er befand sich nicht wohl, er sehnte sich nach einer „glücklicheren Lage des Kopfes und des Herzens". Er wartete vergeblich auf eine Zeit, wo „Körper und Gemüt in besseren Umständen wären". „Du bist der einzige" — schrieb er an Lavater, — „dem ich diese Art meiner Existenz klagen kann. — Wie ich itzt so klein, so schwach gegen damals mich fühle. Gib mir mehr wirkliche Schmerzen, damit die imaginären mich nicht unterkriegen — — diese Taubheit aller meiner Nerven kann ich nicht ertragen."[34] 1777 erlitt Lenz beim

[34] Briefe von und an Lenz (ges. u. hrg. von Karl Freye und W. Stammler). Lenz an Lavater, Mai 1776.

Kraftapostel Kaufmann in Winterthur seinen ersten Wahnsinnsanfall. Im Januar des folgenden Jahres begab er sich zum Pfarrer Oberlin ins Steinthal hinüber, wo seine Krankheit in Tobsucht, Raserei und Selbstmordversuchen offen zum Ausbruch kam. Die Tragödie, die sich hier abgespielt hat, den in letzter Verzweiflung mit seinem Dämon um die schwindende geistige Klarheit ringenden Menschen hat uns Georg Büchner in seinem bekannten Novellenfragment wunderbar ergreifend nahegebracht.

Man weiß, wie die Zeitgenossen über Lenz geurteilt haben, wie sie sein stets forciertes Talent bereits als Ausdruck einer zerstörten Seele erkannten. Man weiß, daß Lavater ihn zu den „spornierten Narren" zählte, die noch ein Quantum von Menschenverstand und Genialität besitzen. Der Physiognomiker stand ratlos vor diesem Gesicht, das mit seinem „Zappeln des Genies" einfach nicht zu zeichnen war. Wieland nannte Lenz einen guten frommen Jungen und bedauerte, daß er mit so viel Genie bisweilen ein dummer Teufel und mit so viel Liebe bisweilen ein boshafter Affe sein konnte, woher er oft ein schlechterer Kerl scheine, als er zu sein Vermögen habe. Als Goethe in Straßburg dem Stürmer und Dränger zum erstenmal gegenüberstand, war er sogleich von diesem zierlichen, blauäugigen, nordischen Persönchen entzückt, dessen sanfter, gleichsam vorsichtiger Schritt, dessen nicht ganz fließende Sprache und Betragen, das sich zwischen Schüchternheit und Zurückhaltung bewegte, ihn faszinierten. Erst in Weimar wurde er gewahr, daß der Straßburger Freund nicht mit seinem Wesen Schritt gehalten, sich des Wertherfracks noch immer nicht entledigt hatte, daß Lenz vielmehr ein seltsames Kompositum zwischen Genie und Kindheit geblieben war, dem man ein Spielzeug geben müsse, daß er statt mit sittlicher Kraft sein Talent heranzubilden, sein Leben und sein Wirken selbstmörderisch zerstörte. Er mußte sich zuletzt gestehen, daß sein Freund nicht nur das seltsamste und indefinibelste Individuum war, dessen aufgeregtes Wesen, dessen leicht entzündbares Herz „ein paar Balsamtropfen aus der Seele der Frau von Stein" bedurften, sondern daß man es hier geradezu mit einem unheilbaren Kranken zu tun habe, der, so sehr man ihn auch wiegen und tänzeln mochte, in seinen Ausfällen und Albernheiten einfach nicht zu bessern war.

Die Nachwelt hat an diesen Urteilen im allgemeinen nichts geändert. Sie hat das Pathologische an Lenz, die Stationen seiner Krankheit bis zum völligen Verfall nur noch genauer präzisiert. Sie hat angesichts dieses unberechenbaren, problematischen Charakters das Bild eines zu geistiger Erkrankung vorbestimmten Menschen noch

zu festigen gesucht. Sie hat selbst da, wo die Zeitgenossen nur von Affenstreichen, Launen und Absonderlichkeiten, von ewiger Dämmerung gesprochen haben, schon die ersten leisen Vorboten, die ersten seelischen Erschütterungen vor dem plötzlichen Zusammenbruch festzustellen sich bemüht. Man ist mehr und mehr zu der Überzeugung gekommen, daß die Keime beginnender Auflösung schon sehr früh in Lenz gewuchert haben, daß sein Leben zuletzt nur noch in ausschweifender Fieberglut sich vollzog. Schon Weinhold ist der Ansicht, daß das tiefe Gefühl von Lenz doch im Innersten erkrankt gewesen sei. Oskar Gluth charakterisiert den Dichter als einen nervösen, pathologischen, für den Wahnsinn prädestinierten Menschen.[35] „In den vielen tollen, oft ganz unbegreiflichen Streichen" — so führt Erich Schmidt aus, — „den dumm-schlauen Intrigen, den großartigen Plänen weltbewegender Reformen, dem jämmerlichen Verhalten in entscheidenden Momenten, der scheinbaren Unredlichkeit, die namentlich gern nach fremden Briefen greift, zeigt sich der nie ganz gesunde Sinn."[36]

Es ist an diesen Worten, mehr noch aber an den Urteilen der Zeitgenossen nur allzu deutlich zu erkennen, wie sehr das Pathologische von Lenz schon im Äußeren zum Ausdruck kam. Zu einer Zeit, da man von geistiger Erkrankung im allgemeinen nur bei offener Raserei und Tobsucht sprach, haben seine Freunde bereits vor seinem eigentlichen Krankheitszustand über ihn den Stab gebrochen, haben ihn als krankes Kind, als kränkelndes Talent bezeichnet und waren später über die Tragödie bei Kaufmann und bei Oberlin nicht mehr erstaunt. In der Tat, während Lenzens Künstlertum von Königsberg und Straßburg an bis nach Weimar hin in aufsteigender Kurve sich verfolgen läßt, zeigt sein Leben selbst von Jugend auf stets das gleiche, unentwickelte, halb traurig-komplizierte, halb lächerlich-bizarre Narrenbild. Es ist der Eindruck völliger Haltlosigkeit, den man zuerst von ihm gewinnt, etwas Überhastetes, Unfertiges, Zerfahrenes begleitet all seine Handlungen, was Hermann Hettner jedenfalls bewog, auch in seinen Produktionen nichts anderes als ein geistreiches Skizzieren zu erkennen. Er zersplittert sich. Seine Kraft ist bald erlahmt. Nicht ohne Grund hat Lenz einmal geklagt, daß er immer von hundert notwendigen und zehntausend unwichtigen Dingen mit fortgerissen werde, daß ein gewisser Leichtsinn, der allzu oft auch an Unbesonnenheit grenzt, eine Gabe sei, die die Natur für gut befunden

---

[35] Oskar Gluth: „Lenz als Dramatiker". S. 9.
[36] Erich Schmidt: „Lenz und Klinger, zwei Dichter der Geniezeit."

habe, ihm besonders aufzuheben. Bezeichnend sind für ihn die Verse:

„Lieben, Hassen, Fürchten, Zittern,
Hoffen, Zagen bis ins Mark,
Kann ein Leben zwar verbittern,
Aber ohne sie wär's Quark."

Sein Charakter ist von schweren, inneren Kontrasten ganz erfüllt. Seine Ansichten sind widersprechend. Sein Leben überhaupt ist nur der schrille Ausklang einer Dissonanz. Einmal entzückt er die Gesellschaft durch sein „gutes Maulwurfsgefühl", durch seine Offenherzigkeit und Liebe, ein andermal entpuppt er sich als Intrigant und begeht Taktlosigkeiten, die, wie uns versichert wird, jeden anderen in die Luft gesprengt hätten. Einmal predigt er: nicht genießen, nicht empfinden, nicht spitzfindeln — handeln, handeln allein sei die Seele der Welt; ein andermal glaubt er sich einreden zu müssen, daß ein Philosoph an ihm verloren sei. Einmal gedenkt er, die Welt im Fluge zu erobern, Deutschlands Freude und Livlands Stolz zu werden, ein andermal ist er voll Selbsterniedrigung, voll Sehnsucht, sich gegen alles Äußere gefühllos zu machen und in der Einsamkeit „insaniam cum ratione" zu pflegen.

Auch die Gewohnheit, dem Erscheinen seiner Werke, selbst einzelnen Ereignissen in seinem Leben eine allgemeine, staatliche Bedeutung beizumessen, ist arrogant und abnorm zugleich. Daß die Drucklegung seiner Satire auf Wieland trotz der väterlichen Mahnung Lavaters schon im Interesse seines Vaterlandes nicht verhindert werden dürfe, stand für ihn fest.[37] Daß seine Fahrt nach Weimar für sein Vaterland von größerer Bedeutung sei als für ihn selbst, daran hat er nie gezweifelt.[38] Ganz unerklärlich ist die Schreibsucht, die ihn ständig plagt. Wieland war erstaunt über den Dichter, der, wo er auch hinkam, auf freiem Felde oder in der Stadt, kaum daß eine halbe Stunde vergangen war, nach Feder, Tinte und Papier verlangte. Diese Neigung sollte während seiner Krankheit solche Steigerung erfahren, daß man, wie Oberlin erzählt, alles Schreibzeug ihm zuletzt entreißen mußte, um ihn vor weiterer Erregung zu bewahren.

Goethe ist der Ansicht, daß Lenz von allen Stürmern und Drängern am geeignetsten gewesen sei, sich die Possenjacke der Shakespeareschen Narren anzupassen. Im Hinblick auf die vielen Anekdoten, die über ihn im Umlauf waren, auf die sogenannten Affenstreiche, durch die der Dichter der „Soldaten" sich der Weimarer Gesellschaft

[37] Dorer-Egloff: Lenz und seine Schriften. S. 182 ff.
[38] Lenz an J. G. Zimmermann: 15. März 1776.

gegenüber das Ansehen eines freien Originalgenies zu geben suchte, kann dies nicht bezweifelt werden. Sie verraten einen unglücklichen Kranken, der im Taumel seines inneren Gebrochenseins der gesellschaftlichen Schranken sich enthoben fühlte und halb bewußt, halb unbewußt sich als Hanswurst produzierte. Es erregte Lachen unter Tränen, Mitleid, Unwillen und Kopfschütteln zugleich, wenn Lenz, wie Böttiger drastisch darzustellen weiß,[39] während der größten Sommerhitze im blausamtenen Frack erschien und im Winter sich seiner Schuhe und Strümpfe entledigte mit dem eigentümlichen Bemerken, er halte es vor Hitze nicht mehr aus; wenn er auf freier Landstraße vor der Herzogin in die Kniee sank, um wie ein Anbetender sich vor ihr zu verneigen, wenn er als Domino verkleidet ungeladen auf dem bal paré erschien, um für Augenblicke das ganze Fest zu desorganisieren; wenn er als Rekonvaleszent auf dem Belvedere die Arme von sich warf und rief: „Welche Wonne! Ein Kuhfladen zu sein und in der Sonne zu liegen!"

Vergegenwärtigen wir uns alle diese unerquicklichen und dabei doch charakteristischen Momente, so vollendet sich vor unseren Augen ein bedauernswertes, kurioses Narrenbild, wir blicken in die Ohnmacht, das Gehetztsein einer Existenz, deren völliger Zusammenbruch binnen absehbarer Zeit erfolgen mußte. Es ist nicht angebracht, das Kindlich-Überspannte in diesen Zügen als notwendige Kehrseite genialer Geistigkeit zu proklamieren. Es ist nicht angebracht, das offensichtlich Krankhafte darin gleichsam von einem höheren, psychologischen Gesichtspunkt aus ins Natürliche, ins Exaltierte zu wenden. Gruppe sagt: „Lenz war naiv wie ein Kind und, setzen wir hinzu, — wie ein Genie."[40] Er dürfte sich hierbei auf die Tendenz im Sturm und Drang berufen, wo man gleich dem Schöpfer Gott mittels der Intuition, der Offenbarung des Genies die Welt als Ganzes, als Universum in ihrer reichen Mannigfaltigkeit erleben wollte. Er dürfte sich hierbei auf Schopenhauer stützen, der die sogenannte objektive Anschauung, die absolute Unterordnung unseres Willens unter die Intelligenz als Genialität bezeichnet hat und, weil dieser Zustand immaterialen Strebens dem naiven Zustand eines Kindes ähnelt, darum auch der Ansicht war, daß in jedem Genie gewissermaßen ein Kind und in jedem Kind gewissermaßen ein Genie enthalten sei.

Doch abgesehen davon, daß man in Lenz gerade nur den Ansatz des Genies, nur geniale Anlagen erkennen

---

[39] C. A. Böttiger und G. S. Göschen im Briefwechsel.
[40] Gruppe: „Reinhold Lenz' Leben und Werke". S. 383.

kann, die nicht einmal imstande sind, das Pathologische an ihm irgendwie zu rechtfertigen oder zu verklären, birgt diese Wendung des Begriffs „Genie" auch eine Gefahr in sich. Denn alle kleinen Geister, die willenlos im Unendlichen verschwebend, weder Maß noch Ziel behaupten, die ihrer Schwäche, ihrer Haltlosigkeit, ihrer Unlust zur Konzentration gern ein geniales Märtyrertum erdichten wollen, pflegen auf den Titel in diesem Sinne vollen Anspruch zu erheben. Man muß Richard M. Meyer Recht geben, der behauptet, daß Lenz gerade wegen seiner ewigen Unruhe von solchen schwachen Charakteren vielfach als ihr Heros angesehen wird, daß er der Abgott derer sei, die mit sich viel zu zufrieden sind, um noch etwas hinzulernen zu wollen, die an ihrer Lebenshaltung ernste Arbeit anzuwenden nicht gewillt sind.[41] Es ist meistens nur dies dargestellte äußere, verzerrte Krankenbild von Lenz, das man, um der eigenen pathologischen Veranlagung, der eigenen Impotenz zu schmeicheln, in solchen Kreisen zu bewundern pflegt, ohne das dramatische Talent, die überzeugende Erlebniskraft, das außerordentliche, hinreißende Gefühl mit ihm zu teilen.

Auch die große Masse von Literaten und von Dichterlingen, die bei der jüngstdeutschen Bewegung als Schlacke mit emporgetrieben wurde, und die, da man im Strudel der Erneuerung echte Begabung und Dilettantismus noch nicht zu scheiden vermochte, damals der gleiche Glanz der Berufung umgab, hat nur in dieser äußeren Beziehung Lenz als ihr Idol gefeiert, hat sich angemaßt, dem Dichter wahrhaft kongenial zu sein, weil das Krankhafte, das Groteske, das Zerfahrene, kurz all das, was sein Künstlertum nur tragisch überwucherte, ihr Leben und Schaffen ganz und gar erfüllte. Von diesen Dilettanten wurde Lenz als die jammervollste aller Literaturleichen und Goethe gegenüber als der wahre Werther hingestellt. Grabbe, Büchner, Byron, Leopardi, Heine wurden neben ihm aufs Schild gehoben. Mittelmäßigkeit war für sie Reife, Sturm und Drang Genie. Doch ihr Genietum artete nur allzu oft in leere Eitelkeit, in Geniesucht aus. Genie und Wahnsinn als Parole war für die meisten schon ein einziger, nicht mehr zu trennender Begriff. Wahnsinn galt bei ihnen fast als unerbittliche Voraussetzung jeder genialen, geistigen Produktion, so daß sie auch das kleinste Seelenleiden mit selbstbewußter Pose künstlerisch zu potenzieren sich bemühten. Heinrich Hart entwirft vom Größenwahn dieser Genieenthusiasten, vom Berauschtsein an ihrem eigenen überspannten krankhaften Gemüt in seinen „Literarischen

[41] R. M. Meyer: „Deutsche Charaktere". S. 112.

Erinnerungen" ein recht anschauliches Bild: „Nur das Abnorme, das Abnormste hatte Aussicht auf allgemeinen Beifall. Wer sich am tollsten gebärdete, galt für das überragendste Genie. Mehrfach stritten sich die Leutchen darum, wer für den Verrücktesten zu gelten habe. Es galt für eine besondere Ehre, Irrsinnsanwandlungen zu haben. Trumpf war es, wenn einer nachweisen konnte, daß er bereits einmal, vielleicht sogar schon mehrmals einige Zeit in einer Nervenheilanstalt oder gar in einer Irrenanstalt zugebracht habe.[42]

Auch der Dichter Wilhelm Arent, der als junger Neurastheniker dem unglücklichen Stürmer und Dränger sich am tiefsten verpflichtet glaubte, war im Grunde ein Poseur. Auch ihm war nur das Lenzeln, die Geniesucht eigen, auch ihm stand nur das äußere, groteske Krankenbild von Lenz vor Augen, als er dessen Seele, dessen Stimmung zu kopieren suchte, als er sich vermaß, eigene „freie Rhythmen" als Nachlaß seines Lieblingsdichters der Öffentlichkeit vorzulegen, mit der bescheidenen Versicherung, ihr in die markerschütternde Tragödie Lenzscher Liebe und Liebessehnsucht, in die herzzerreißenden Verzweiflungskämpfe dieser gefühlsschönen, ätherreinen Seele einen tiefen Einblick zu gewähren. Das Kindliche, das bei Lenz dank des wirklich genialen Hintergrundes immer vielgestaltig, interessant und überzeugend wirkte, artete beim ihm, wie Bierbaum treffend sagt, ins „Musenknabenhafte" aus. Arent wird von Sörgel als verzärtelter, kraftloser, von Kindheit an nervöser Mensch charakterisiert, der seine Nervenkrankheit als interessante Last zu tragen wußte. Ihm waren vielfach die als pathologisch anzusprechenden Symptome eigen, die wir bereits am Dichter der „Soldaten" wahrgenommen haben. So war er haltlos, flackernd, abgehetzt, dem jähen Wechsel seiner Stimmung untertan wie Lenz. So konnte er den Freunden heute ein selbstloser Mäcen, ein liebenswerter Kampfgenosse sein, um Tage darauf unter Selbstmordanspielung den Verkehr mit ihnen abzubrechen. So konnte er, wie Heinrich Hart berichtet, heute voll fröhlicher Laune, voll zärtlicher Hingebung sich ihnen widmen, um morgen ihnen Grobheiten zu sagen, die man — das war auch schon bei Lenz der Fall — nur ihm verzieh.[43] Wie dieser, war er ebenfalls von einer wahren Schreibepidemie ergriffen. Er rühmte sich, 26 Bände Lyrik bereits veröffentlicht zu haben. Er war frivol genug, von sich und seiner Kunst zu singen:

---

[42] H. Hart: „Literarische Erinnerungen".
[43] Heinrich Hart: „Literarische Erinnerungen".

„Hab' ich Tinte und Papier,
Eine gute Feder,
Schreib' ich meine Verse schier,
Wie man gerbt das Leder.
All die hohe Poesie,
Nach der heiß ich dürste,
Aus dem Ärmel schüttl' ich sie
Frisch wie Leberwürste."

In einer autobiographischen Skizze heißt es: „Ein dämonisches Muß, eine Reihe intensivster Nerven-, respektive Seelenvibrationen drückt mir — gleichviel wo ich mich befinde, ob Eisenbahn, Hotel, Kneipe — den Bleistift oder die Feder in die Hand und ich werfe — mit fabelhafter Schnelligkeit — auf einzelne Notizblätter, Rechnungen, Schnitzel, was mir gerade in die Hand fällt, meine Gedanken."[44] Allein, was bei Lenz gleichsam nur Umdüsterung, Umwölkung war, die wohl seine künstlerische und menschliche Entwicklung mit der Zeit zerstören sollte, zwischen der jedoch sein Talent, seine leidenschaftliche Genialität wenigstens im Anfang immer siegreich, überzeugend sich behauptet hat, was bei ihm tiefe dichterische Observanz erfuhr und unmittelbar fortreißenden Ausdruck fand, war für Arent Lebensinhalt überhaupt, zu dem er keine künstlerisch gestaltende Distanz gewinnen konnte. Ob er seine Verse als psychische Entladungen, Phantasieblumen, seelische Krankheitserscheinungen einer anomalen Hirntätigkeit nennt, ob er das abwechselnde Aufjubeln und Verzweifeln, das Ächzen unter dem Kainsfluch des Poeten als das Metier des echten Dichters preist, seine glatte, leere Formgewandtheit überzeugt uns davon nicht. Das Lieblingsthema seiner Lyrik, das Leid, das niemals ausgelitten, der düstere Fluch: Neurasthenie, der Seufzer über sein trauriges Individualschicksal bleibt in seiner Dichtung Geständnis eines modernen, hypersensiblen Stimmungsmenschen, der, indem er, große Beispiele vor Augen, seine Krankheit schon als das Signum des Genies erklärt, über das Alltägliche einer verlorenen Existenz, sich hinwegzutäuschen sucht und dabei nur Genialität posiert.

III.

Lenz und Hermann Conradi.

Aber Lenz war keineswegs bloß ein Poseur. Man täte dem Dichter unrecht, wollte man, wie es oft geschehen ist, das äußere, groteske Krankenbild gleich auf den ganzen

[44] Wilhelm Arent: „Mein alter ego", Gesellschaft (Jahrg. 1892, Juniheft).

Menschen und Künstler übertragen. Man wird dem Urteil Düntzers heute kaum mehr beistimmen können, der Lenz für einen tollen Intriganten erklärt, dem es bei aller schöpferischen Bildungskraft an Gemüt und tiefer Innigkeit gefehlt habe. Noch weniger wird man Hermann Hettners Ansicht teilen, der des Dichters Leben eine Tragödie der Eitelkeit nennen würde, wenn Eitelkeit tragische Hoheit hätte. Daß einzelne Züge von Lenz, die der Dichter Wilhelm Arent auch in seinem affektierten Leben wiederzufinden sich vermaß, eben nur das rein äußere Charakterbild des Stürmers und Drängers wiedergeben, das sich keineswegs mit dem des inneren Menschen völlig decken läßt, kann uns ein selbst nur flüchtiger Blick in seine Werke offenbaren. Überall Ehrlichkeit, überall hinreißendes Geständnis, ehrliche, rührende Klage über seine „Qualentrunkenheit", seines „Herzens Unbestand", sein allen Passionen offenstehendes Gemüt. Er hat sich selbst einen Sterbenden, einen dahinschwindenden Schatten genannt. Man muß sein Gedicht: „An den Geist" lesen, um sich zu überzeugen, daß seine Angst vor dem Zusammenbruch nicht wie bei Arent ein bloßes Posieren mit der „nachtgeborenen Melancholie" war, und als solches noch kultiviert und forciert wurde, daß vielmehr die Gefahr, der Dämon in seiner Brust könne im Sturm seiner leidenschaftlichen Produktivität eines Tages Herr über ihn werden und die „zarte Hülle" seines Körpers zertrümmern, dem Dichter ganz urplötzlich, gespenstisch, elementar zum Bewußtsein kam. „Seine Aufrichtigkeit" — sagt Rosanow, indem er zusammenfassend Lenz allgemein charakterisiert — „ist ungeheuer. Keine Spur davon, sich beschönigen zu wollen. Keinerlei Versuch, sich den Mantel der Enttäuschung in effekthaschender Weise umzuhängen."[45] Dieses Ungeschminkte, im ethischen Sinne Undekadente, diese absolute Ehrlichkeit und Echtheit ist es, durch die man gewissermaßen wie durch eine fordernde Voraussetzung sich angetrieben fühlt, vom Äußeren zum Inneren sich wendend, das Pathologische bei Lenz doch tiefer zu erfassen, und zugleich im breiteren Rahmen seiner Zeit zu erblicken, um von diesem aus seine Bedeutung für die Jüngstdeutschen und die Moderne in höherem Lichte darstellen zu können.

Im siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit" glaubt Goethe, indem er des Satirikers Liskow gedenkt und seines kritischen Einflusses auf die deutsche Literatur und zugleich bedauert, daß dieser unruhige und unregelmäßige Jüngling so bald gestorben und verschollen sei, besonders hervorheben zu müssen, daß die Deutschen

---

[45] Rosanow: J. M. R. Lenz.

immer gegen früh abgeschiedene, Gutes versprechende Talente eine besondere Frömmigkeit bewiesen haben. Sicherlich war nur beabsichtigt, hier einen allgemeinen Wesenszug dieses tragischen, so ungeheuer zwiespältigen, um die eigene Freiheit immer wieder ringenden Volkes der Mitte zu konstatieren. Es ist klar, daß das „und dennoch", der Luthermut, die trotzige Verbissenheit der deutschen Seele gerade am Ringen und Zugrundegehen solcher Gestalten immer einen besonderen Gefallen finden muß. Doch diese seltsame Frömmigkeit der Deutschen läßt sich noch genauer motivieren. Um tragische Verwandtheit, um Mitleid oder Pietät handelt es sich nicht allein. Vielmehr hat ihre eigentümliche Empfänglichkeit für alles Ungewisse, Wachsende und Werdende, ihr angeborenes Verständnis für Gestaltlosigkeit und schmerzliches Ungenügen auch hier sehr oft die realen Grenzen hinter sich gelassen und für die tiefere, zeitsymbolische Bedeutung so mancher verkommenen, krankhaften und unausgeglichenen Genialität einen feinen, nicht am Gegebenen haftenden Witterungsinstinkt bewiesen.

Immer hat es Dichter gegeben, die in ihrer Haltlosigkeit und Zerrissenheit entweder die Spannung ihrer ganzen Zeit zum Ausdruck brachten oder aber mit ihrem blutenden Organismus ikarusartig über das Tatsächliche, das Erreichbare ihres Künstlertums und zugleich über die geistigen Möglichkeiten ihrer Periode hinaus eine höhere Absicht, einen Weg in die Zukunft versinnlicht haben. Man kann hier an Christian Günther und an Hölderlin erinnern. Doch vor allen Dingen ist Friedrich Nietzsche als Beispiel zu erwähnen. Er hat seine Krankheit bewußt zeitsymbolisch manifestiert. „Ich habe für die Zeichen von Aufgang und von Niedergang eine feinere Witterung als je ein Mensch gehabt, ich bin der Lehrer par excellence hierfür, ich kenne beides, ich bin beides", sagt er in seiner Selbstbiographie. (Friedrich Nietzsche: Ecce homo: Warum ich so weise bin.) Von der Krankenoptik aus nach gesünderen Begriffen und Werten und umgekehrt aus der Fülle des eigenen Lebens in die Arbeit des Dekadenz-Instinkts zu sehen, hat er als seine längste Übung, als seine eigentliche Meisterschaft bezeichnet. Er war überzeugt davon, daß der Akt höchster Selbstbesinnung der Menschheit in ihm Fleisch und Blut geworden sei. Indem aber der mit einem Fuße jenseits des Lebens stehende Dichterphilosoph seinem eigenen Wesen die Dekadenzsymptome seiner Zeit entnahm, wurde er zum Prisma für das Seelenleben der Moderne, hat er sich als „Blitzverhüllter" offenbart, der mit prophetischer Leidenschaft sein aus hundert Gründen ewig problematisches Sein in die Welt hinein-

projizierte und dadurch seine Krankheit auf wahrhaft klassische Weise ins Zeitsymbolische, ja Schicksalhafte zu steigern und im Zusammenhang mit dem Gesamtproblem des modernen Lebens darzustellen wußte.

Wenden wir uns von diesem Beispiel zurück zu Lenz, so ist von vornherein zu konstatieren, daß der Stürmer und Dränger mit den Eruptionen seines fieberhaften Wesens nicht ein Durchbrechen der Schranken seiner Begabung, einen Weg über die geistigen Möglichkeiten seiner Zeit hinaus, sondern nur die Schwächen der Sturm- und Drangperiode, das, woran die meisten ihrer Träger scheitern mußten, versinnlicht hat.

Lenz und Klinger pflegen als die beiden typischen Vertreter ihrer Zeit genannt zu werden, in deren Dichtung und Charakter ihre Grundtendenzen, ihre Mängel und Überschwänglichkeiten den reinsten und unmittelbarsten Ausdruck gefunden haben. Aus den Jugendbriefen Klingers glaubt man den Pulsschlag der Geniezeit zu vernehmen. Nach übereinstimmendem Urteil hat sich in Klinger und seinen Werken das Dynamische, der Ausbruch der Leidenschaft, der blinde Lebenswille, der zügellose Individualismus, in Lenz dagegen das Sentimentalische und selbstquälerische Element, das nervöse überspannte Tempo der Genieperiode am intensivsten manifestiert. „Man kann" — sagt Gundolf — „den Sturm und Drang enger fassen: als eine bestimmte Bewegung mit bestimmten Gedanken- und Gefühlsinhalten, oder weiter: als ein Tempo, als einen Wirbel des deutschen Geistes, in welchem alles mitgerissen wurde, was sich nicht bewußt entgegenstellte."[46] Er hebt hervor, daß manche Dichter auf diese Weise in die Bewegung der Zeit, in ihren Wirbel mit hineingezogen wurden, daß die Explosionen ihres jugendlichen Geistes und Unmutes, ihre Leidenschaft um jeden Preis nicht als Zeichen innerer Kraft, Fülle und Sicherheit, sondern als „Shakespearisieren", als „Karikaturen des Hamlettums", als „Übertreibungen aus Schwäche" anzusehen sind. Schubart schreibt in seiner „Deutschen Chronik" (20. Juli 1775): „Laß einen Feuerkopf abgekühlt sein, er wird dir das schlechteste Zeug rausschwätzen, heiß aber schreibt er wie 'n Engel. Daher kömmt die erstaunenswürdige Ungleichheit in den Produkten des Genies."

Es ist das Unreife und Problematische, der Mangel an Entwicklung und Selbstbeherrschung, es ist das Sichhinreißenlassen in Augenblicken der Begeisterung und Intuition, was die Schwächen der meisten Stürmer und

---

[46] Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist, S. 251 ff.

Dränger charakterisiert, die, wie Köster sagt, lieber vom Feuer ihrer Begeisterung versengt werden wollten, als im Wasser der Aufklärung ersaufen.[47] Leicht kann ein Dichter, dessen eigenes Leben ein Problem, ein ewiges Gehetztwerden und Unerfülltsein darstellt, sich als Sinnbild solcher Passivität erweisen.

O Angst! Tausendfach Leben!
O Mut, den Busen geschwellt,
Zu taumeln, zu wirbeln, zu schweben,
Als ging's so fort durch die Welt!

Solche Verse sind nicht der Ausfluß eines natürlichen, übersprudelnden Vitalismus, sondern einer schwachen, jeder Art Reizbarkeit und Leidenschaft absolut sich hingebenden Natur. Lenz mit seiner Willenlosigkeit und seinem nervösen Temperament ist jedenfalls als Opfer dieses Sturmes anzusehen. Doch man muß die negative Seite der Geniezeit, ihre Ursachen, ihre Folgen noch genauer sich vor Augen führen, um das Symbolhafte seiner Existenz gerade in dieser Beziehung überzeugend darstellen zu können.

Rosanow bedient sich, um uns Lenzens seelischen Konflikt zu illustrieren, eines Bildes, mit dem uns Goethe im vierten Buch von „Wilhelm Meister" die Tragik Hamlets wundervoll veranschaulicht.[48] „Hier wird", so heißt es, „ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen. Die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet." Rosanow vertritt die Ansicht, daß dieses Bild auf Lenz in seinem vollen Umfang anzuwenden sei. Doch man kann sogar den klassischen Vergleich, wenn auch nicht dem Bilde, so doch dem Sinne nach in mancher Hinsicht für den ganzen Sturm und Drang in Anspruch nehmen. Tatsächlich war mit Ausnahme der Klassiker die Jugend den durch den ungeheuren Auftakt ihrer Zeit an sie gestellten, übergroßen, künstlerischen Forderungen nicht gewachsen. Denn wie später Schopenhauer die Unnahbarkeit des „Dings an sich" durch den umgekehrten Blick in die eigene Seele überwand, so ward diesen jungen Originalgenies beim Erwachen ihrer Individualität durch das Medium des unendlichen Gefühls zugleich das Raumerlebnis, die Welt als Makrokosmos offenbar.

Durch diesen Ansturm von zwei Seiten her, durch die komplizierte Aufgabe, einerseits dem plötzlich aufgeflammten Innenleben, der gesteigerten Persönlichkeit

[47] A. Köster: Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrhundert. S. 34.

[48] Rosanow: Jakob M. R. Lenz. S. 443.

künstlerisch gerecht zu werden, anderseits der Grenzenlosigkeit der in der neuen Perspektive sich herandrängenden Außenwelt irgendwie Form und Gestalt abzwingen zu müssen, ist das Fragmentarische, die Dissonanz in den meisten Werken der Geniezeit zu erklären. Als Niobe, als Prometheus, als verbannter Göttersohn bäumte man sich auf und war doch zerrissen in sich selbst, konnte, wie Blasius in Klingers „Sturm und Drang" gesteht, die Fäden nicht wieder auffinden, um das Leben daran anzuknüpfen, vermochte trotz aller Götterkraft in jeder Nerve, trotz allem Löwenmut und Titanentum im Busen, trotz allem Drang nach Wissen und Erkennen, sich nicht restlos auszugeben. „Hilf ewiger Himmel! Es schlägt in mir wie tausend Flammen und ich meine, ich brennte und stürzte zusammen", sagt Klinger in einem seiner Jugendbriefe. Man fühlte wie Goethe bei seiner ersten Shakespearelektüre seinen Blick, ja seine ganze Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, man fühlte die Gestalten der Natur allbelebend in seiner Seele ohne die Möglichkeit, sie in einem künstlerischen geschlossenen Bilde zu ergreifen. „Wo fass' ich dich, unendliche Natur, euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens?" fragt Goethes Faust.

Dem Starken stellte sich die Welt als Chaos dar, dessen Einbruchs er sich gestaltend nicht erwehren konnte, dem Schwachen als profane Wirklichkeit, als Grenze, als Bedingtheit, an der sein unbestimmter Drang, sein überschäumendes Unendlichkeitsgefühl zerschellen mußte. „Ich möchte" — sagt Klinger — „jeden Augenblick das Menschengeschlecht, und alles, was wimmelt und lebt, dem Chaos zu fressen geben und mich nachstürzen." Für Heinses Ardinghello sind die Zeiten des bellum omnium contra omnes die glücklichsten Zeiten der Menschen gewesen. Für ihn ist der schönste Anblick das sturmgepeitschte Meer, das mit seinen Wogen die Hafenmauer überschlägt und Häuser und Dächer erreicht. „Wie lebt da die Natur in meinem Sinn und ergreift mit ihrer Musik mein Wesen",[49] so heißt es wörtlich im gleichnamigen Roman. Werther dagegen litt am Kerker der Welt, an der Ohnmacht der Menschen, verzehrte sich bei der Grenzenlosigkeit seines Gefühls an der Enge des Vollbringens.

Durch diesen Zustand kam es, bevor die Klassik die Reproduktion der Welt um sie durch die innere Welt in eigener Form und Manier vollbrachte, bevor es ihr in Werken wie „Tasso" und „Wilhelm Meister" gelungen war, das Titanentum in Persönlichkeitsimpuls, das Chaos in Harmonie und Organismus umzuschmelzen, zu dem

[49] Wilh. Heinse, Sämtl. Werke Bd. IV. S. 106.

Steckenbleiben, zu dem problematischen Charakter der Bewegung, für den Lenz, weil bei dessen eigener krankhafter Veranlagung der Kampf zwischen Wollen und Vollbringen, das Schwanken zwischen Ohnmacht und Allgefühl, zwischen Selbstüberwindung und tiefster Niedergeschlagenheit schon von Natur aus auf die Spitze getrieben war, als typisches Beispiel genannt werden kann. Es kam zu jener vorzeitigen Resignation der Stürmer und Dränger, zu jenem plötzlichen Verstummen ihres explosiven Schöpferwillens, das wiederum der Dichter der „Soldaten" durch seine frühe geistige Umnachtung so erschütternd uns versinnbildlicht hat. In seiner Komödie „Die Insel der Seligen" legt Max Halbe dem Künstler Wiegand das bezeichnende Geständnis in den Mund: „Wir alle von unserer Generation, wir sind grenzenlose Verschwender gewesen! Wir sind als Revolutionäre, als Weltverbesserer auf den Plan getreten! Jedes Geschlecht hat seine Aufgabe zu erfüllen. Unsere war es, Sturm zu laufen und Breschen zu legen! Daß wir dabei am eigenen Glück zu kurz gekommen sind, daß wir uns vielleicht vor der Zeit verbraucht haben, — — — kein Wunder!" Diese Worte verdienen mit weit mehr Recht auf die Vertreter der Geniezeit als auf die Generation der Jüngstdeutschen in Anwendung gebracht zu werden.

Eigentlich haben nur die Klassiker die Sturm- und Drangperiode in dem Maße verarbeitet und hinter sich gelassen, daß sie auf sie wie auf die Flegeljahre ihrer Bildung, auf die dunkle, aber notwendige Voraussetzung zu ihrer geistigen Entfaltung zurückzublicken berechtigt waren. Die anderen haben nicht vollendet, was ihre Jugendwerke ahnen ließen. Selbst Klinger, dieser „treue, feste Kerl wie keiner", der neben Goethe und Schiller als einzige Individualität genannt zu werden pflegt, die im Strudel der Geniezeit sich zu behaupten wußte, hat mit seinen späteren Romanen und abgeklärten „Gedanken und Betrachtungen" die Verwirklichung, die organische Entwicklung der durch seinen jugendlich-genialen Aufbruch plötzlich freiwerdenden künstlerischen Kräfte nicht erreicht. Wagner ist sehr früh gestorben, Gerstenberg trieb nach kurzer dramatischer Tätigkeit philosophische Studien. Leisewitz verbrannte seinen ganzen dichterischen Nachlaß. Bei Lenz erfolgte der Zusammenbruch bereits mit 27 Jahren:

Schrieb ich vielleicht mir nicht zum Ruhme,
So denkt, sein Unglück traf ihn hart:
Er blühte noch, als seine Blume
Von einem Blitz getroffen ward.

Sein Verstand hat sich nur kümmerlich, sein Talent nie wieder von diesem Schlag erholt. Er ist infolge der seelischen Erschütterungen, wie die meisten Stürmer und Dränger, nicht zu künstlerischer Reife gelangt. Er ist, wie Rosanow treffend bemerkt, in den Idealen seiner Zeit stecken geblieben. Leidenschaft war der Inhalt seines Lebens. Was ihn von Klinger hierbei unterscheidet, ist, daß er ihr immer unterlegen war, und so an ihr zugrunde gehen mußte. Was Goethe an den Romantikern getadelt hat, dieses „Mehrseinwollen", als einem von Natur aus gegeben ist, dieses krankhafte, unnatürliche Streben über sich selbst hinaus, ist bereits für Lenz sehr bezeichnend. Wie der Sturm und Drang leidenschaftlich aller Tradition entsagte und wenigstens in seinen ersten Jahren vom eigenen Erlebnis neuer Inhalte überwältigt wurde, ihm gleichsam zum Opfer fiel, so hat sich Lenz von den engen Vorurteilen seines Elternhauses losgerissen, ohne den Ansprüchen der großen Welt gewachsen zu sein, ohne in ihr Ziel und Aufgabe zu finden. Die Kunst des Sturms und Drangs blieb ihren hohen Idealen gegenüber größtenteils Fragment. Lenz war im praktischen Leben ein hilfloses Kind, in seiner Dichtung ein „fragmentarisches Genie". In diesem Zustand wurde er vom Tempo der Geniezeit mit emporgetrieben, hat wie ein Funke ihre glühende Atmosphäre zum Leuchten gebracht und sich nur allzu schnell an ihr verzehrt. Allein, wenn man, wie Rosanow es tut, Leidenschaftlichkeit und Überschwang als Hauptzüge der Sturm- und Drangperiode erachtet, so ist die Ohnmacht, der krankhafte, schwankende und zerrissene Charakter von Lenz, sein plötzlicher Zusammenbruch mindestens für die passive und negative Seite, für das Halbvermögen seiner Zeit, für ihre Dissonanz und unausbleibliche, traurige Ernüchterung durchaus als symbolisch zu bezeichnen.

Wenden wir uns mit diesem neuen Gesichtspunkt wieder der Moderne zu, so ergibt sich von selbst die Frage, ob es auch unter den Jüngstdeutschen einen Dichter gegeben hat, der seine neurasthenische Veranlagung, sein exzentrisches Gebaren nicht wie Arent bloß als Signatur und Vorrecht seiner Genialität mit besonderer Pose zur Schau zu tragen wußte, der vielmehr sein problematisches Innenleben mit derartig flammender, protestierender Gebärde der Welt preisgegeben hat, der die künstlerische Ausbeute seiner anomalen Psyche derart zu verklären imstande gewesen ist, daß er mit den abwechselnd aufjubelnden und verzweifelnden Akkorden seiner Dichtung sich zum Wortführer seiner Generation proklamierte, die an ihrem Unvermögen, den in ihr plötzlich erwachten Schöpferwillen vor der Fülle neuer Inhalte und Aufgaben

zu spezialisieren, sich zermürbte. In Beantwortung dieser Frage dürfte es nicht so schwer fallen, bei der Lektüre der „Lieder eines Sünders" eine Gestalt sich vor Augen zu führen, die, wenn auch nicht an Weite und Vielseitigkeit des Talents, so doch an der Zähigkeit, die ganze „kontrastreiche Stimmungs- und Ideenfülle einer zerquälten Persönlichkeit" mit der Schlagkraft einer großen rhetorischen Begabung künstlerisch und zeitsymbolisch zu manifestieren, Lenz wahrhaft kongenial zu sein scheint.

Der Dichter Hermann Conradi, der, noch nicht achtundzwanzigjährig, im Jahre 1890 von der Schwindsucht dahingerafft wurde, hat sich stets als gezeichneter, als geschlagener Sohn seiner Zeit gefühlt. Im Gegensatz zu Lenz, dem an sich nichts ferner lag, als sein eigenes Leiden und Ungenügen aus der zwiespältigen Intensität seiner Zeit heraus bewußt zu motivieren, hat er allen Depressionen einen großen Zug verliehen, sie sofort in allgemeine Zeit- und Weltgefühle umzudeuten sich bemüht. Der Dichter, der schon in jungen Jahren von schweren, asthmatischen Anfällen heimgesucht wurde, der in seiner Verzweiflung, die Qual nicht länger ertragen zu können, oft den Tod herbeisehnte, der auch auf seine Zeitgenossen, wie Conrad und Kirchbach, einen durchaus ungesunden, mitleiderregenden Eindruck, den Eindruck eines psychisch-nervös verbrauchten Jünglings, eines verkaterten, übernächtigen, zerfahrenen Genies machte, hat eine Art Erlösung darin gesucht, seine leidenschaftliche, widerspruchsvolle Existenz zum Sinnbild der leidenschaftlichen, widerspruchsvollen Übergangszeit, in der er lebte, zu erhöhen. Er wollte „selbst empfinden, wie es in einem modernen Inferno aussah, selbst den Jammer der Kloake gründlich ausgekostet haben", sagt Samuel Lublinsky von ihm.[50]

In seinen Gedichten und Romanen findet sich mehr als eine Stelle, wo persönliche und allgemein geistige Probleme eng miteinander verschlungen sind, wo man den dumpfen Aufschrei eines an allen Mängeln und Fehlern der Übergangszeit Leidenden vernimmt. So konnte er das „namenlose Weh" der „Zeit Geschwüre" nicht verwinden. So fühlte er, wie die „Last von Myriaden Sünden" ihn zermürbte, ihn zerstampfte. So hat er einmal direkt von sich gesungen:

„Das macht: ich bin — o grenzenloser Hohn! —
Ich bin der Zeit getreuer, echter Sohn.
Ich muß die Wunden fühlen, die ihr Leib,
Wie ein geschändet, ehrenloses Weib —
mit sich herumschleppt." — — —

[50] Samuel Lublinsky: Die Bilanz der Moderne.

Mit seinem lebenslänglichen Kampf gegen eine heimtückische Krankheit, die seiner Dichtung auch den fragmentarischen, krampfartigen Charakter lieh, mit seiner wechselnden Stimmung, seinem „Aufflammen" und „Verglühen", seinen Gedankenflügen und seiner jähen Ernüchterung hat Conradi, der zusammen mit Henckell und Arent die „Modernen Dichtercharaktere" herausgegeben hat, das ganze leidenschaftliche, aber fruchtlose Streben einer Generation versinnlicht, die zwar gegen das Phrasentum und das Schablonentum, gegen die Verlogenheit und den Verlegenheitsidealismus ihrer Zeit heftig zu Felde zog, die jedoch, was die neue Kunstrichtung betrifft, über Proteste und Programme nicht hinausgekommen ist und dem Wirrwarr der erwachenden Moderne eigentlich zum Opfer fiel. Das ausgezeichnete Bild, das von der Leyen bei der Charakteristik Strindbergs entwirft, „auf ihm hätten die Stürme der Zeit wie auf einer zerrissenen Laute gespielt", kann man auch für Conradi gelten lassen. „Ich bin nun einmal" — hat er von sich gestanden —, „eine Natur, die auf das geharnischte Zusammenspiel der Kontraste hin gestimmt ist. Die Gegensätze der Zeit in ihrer ganzen tragischen Wucht und Fülle, in ihren herbsten Äußerungsmitteln zu empfinden, dafür bin ich nun einmal besonders disponiert".[51]

Aus seiner eigenen problematischen Existenz heraus hegte er ein Mißtrauen gegen alle Dichter, die niemals an Gott, an der Welt und an sich selbst verzweifelt waren. Er schätzte den Künstler als personifiziertes Problem. Er war der Überzeugung, daß ohne Gärung keine Klärung existieren kann, daß ein wahrer, in der Entfaltung seiner schöpferischen Natur sich auslebender Dichter aufbaut, indem er zerstört, und zerstört, indem er aufbaut, daß alles Dämonische mit seinem Sarkasmus und seiner zersetzenden Kritik als negative, zerstörende Seite der dichterischen Persönlichkeit die notwendige Ergänzung jedes schaffenden, positiv wirksamen Geistes bilden müsse. Enttäuschte, entsagende Naturen wie Daniel Leßmann, dem das Leben alle Hoffnungen und Ideale zertreten hatte, Dichter, die seiner Ansicht nach vor der Zeit in die Nacht gestoßen wurden, Opfer ihres unglücklichen, zerfaserten Wesens, wie Waiblinger, Kleist, Lenz, Grabbe, Büchner waren seine Lieblingsgestalten. Daß jedoch Conradi nicht wie Arent in solcher geistigen Gesellschaft bloß eine Art Rechtfertigung seiner Zerrissenheit suchte, gleichsam das Spiegelbild seines Wesens durch solche Vorbilder als heroisch und genial bestätigt wissen wollte, dafür bürgt

---

[51] H. Conradi, Gesammelte Werke Bd. I. S. 43.

die echte Leidenschaft aller seiner Werke, speziell seiner Gedichte, die uns zugleich auch offenbaren, daß der Dichter wie kein anderer seiner Generation dazu berufen war, mit der Krankheit und der flackernden Unruhe seiner Natur die Nervosität und die Halbheit seiner Gerneration herauszustellen.

In dieser nach seiner Meinung von Gewittern erhellten Entwicklungsperiode schwebte das Ideal vor seinem künstlerischen Auge, in einer Reihe von Werken den Übergangsmenschen darzustellen, einen Menschen, der ähnlich wie „Heinrich Spalding", der Held seines Romans „Phrasen" als Idealist und Nietzschejünger sich von Vorurteilen und Gesetzen, vom Phrasentum seiner Zeit losgerissen hat, aber mit seiner versteckten Vorliebe für alles Dubiose und Paradoxe die gesunde Luft der neuen Freiheit noch nicht zu atmen versteht und darum gemäß seiner eigenen Prophezeiung „am Tag der großen Katastrophen" mit zugrunde gehen muß. Wie sehr Conradi bei dieser Aufgabe aus eigenen Erlebnissen zu schöpfen gedachte, hat er selbst bestätigt: „Es gibt" — schrieb er an Fritsche (7. April 1889) — „nur ein Motiv, das heute wirklich verdient, behandelt zu werden: das ist das Motiv des Übergangsmenschen, wie ich es nenne. — — Ich bilde mir ein, die einzige Kompetenz dafür zu sein. Ich habe erlebt, was man dazu braucht, ich habe die Kraft, es zu gestalten, ich habe die modernen Gedanken, das heißt, die Gedanken der Zukunft."

Wenn auch diese Überzeugung, was die Erlebniskraft betrifft, keine leere Einbildung des Dichters war, so hat er doch eben als Kind seiner Zeit und namentlich infolge der ersten schweren Eruptionen seiner Krankheit, nicht mehr die ethische Kraft und Ausdauer besessen, seinem Ideal Gestalt zu verleihen. In seiner Lyrik hat die Verzweiflung darüber, daß er nicht der Retter seiner Zeit werden, daß es für ihn keine Erfüllung geben konnte, daß auch nicht ein einziger seiner „Blütenträume" reifen wollte, hinreißenden Widerhall gefunden:

„Ein neues Stürmen und ein neu Ermüden —
Ein neues Trotzen und doch kein Erklimmen —
Umsonst verrollen meiner Seele Feuergluten,
Und ihre Leuchten sind im Niederglimmen. —
Ja! Fruchtlos send' ich meine Speere aus —
O! Fänd ich endlich, endlich mich nach Haus!"

Dennoch galt dem Leben seine Liebe! Ob er den Fluch verdammen will, der felsenschwer auf seiner Seele lastet, ob er geschleift von seines Dämons „Hengsten" durch die Nebelnacht taumelt mit der bitteren Erfahrung im Herzen,

daß alles Große erkranken muß, immer wieder landete er zu „neuen Heilsasylen", immer entfachte er seine „müde, schon verglühte" Leidenschaft aufs neue, immer reckte er sich staubbedeckt wieder empor und ergoß seinen Trotz in „Gewitterpsalme", in Triumph- und Gipfelgesänge" der „Übermenschen", der „Lebendigen".

Man gewinnt den Eindruck eines ehrlichen Ringens, eines triumphierenden Erliegens. Durch „Inferno", „Strudel" und „Revolution" hat sich Conradi zur „Freude und Genesung" emporgerungen und mit diesem Kampf sich als Sinnbild eines interessanten Durchgangsstadiums im deutschen Geistesleben manifestiert. Von seinen Zeitgenossen, die ihm als dem ersten Gefallenen, dem ersten Märtyrer der modernen Bewegung begeisterte Nachrufe gewidmet haben, wurde dies bereits erkannt. Allen galt er als Symbol, als Dramolett im Drama. Allen galt er als Zukunftsmensch, der zum Prellstein zwischen zwei Zeiten verdammt war. Alle waren überzeugt, daß dieser großartige Rebell, wie ihn Hartleben nannte, mit seinem gebrechlichen Körper und seiner aristokratischen Natur unter den Gegensätzen der Zeit mehr gelitten habe als jeder andere, daß der Sturm und Drang ihrer Generation in ihm mit am stärksten zur Ausprägung gekommen sei. Hans Merian schrieb sogar: „Der große Riß des Jahrhunderts ging mitten durch sein Herz."[52]

Aber Conradi hat nicht nur wie Lenz mit seiner problematischen Veranlagung das Gärende, das Halbe, das Unbefriedigte seiner Zeit, einer Zeit, die Karl Bleibtreu mit der Wertherperiode verglichen hat, versinnlicht. Er hat auch, nicht am wenigsten zufolge seiner krankhaften, zur Entsagung bestimmten Natur, die alles Materielle, bloß Alltägliche hinter sich zurückzulassen bestrebt war, trotz der Grenzen seines Künstlertums über die beschränkten geistigen Möglichkeiten des aufblühenden Realismus und Naturalismus seiner Epoche prophetisch hinausgewiesen. Schon bei seinen Lebzeiten wurde er von seinen Freunden als Idealist gefeiert. Er hat sich selbst als Erben der Romantik bezeichnet. „Ich führe hier" — so schrieb er an Schuster (25 Dezember 1881) — „unter meinen Freunden den Namen des Idealisten; damit soll nicht gesagt sein, daß sie nicht auch Idealisten sind, — unter anderem Volke suche ich keinen Freund, aber bei mir treibt der Idealismus immerhin vielleicht die vollste Blüte."

Wie ausgeprägt gerade damals noch beide Richtungen, die ideale und die reale Tendenz in der deutschen Literatur sich gegenüberstanden, bevor der konsequente

---

[52] H. Conradi, Gesammelte Werke Bd. I. S. 221.

Naturalismus entscheidend die Oberhand gewann, kann man am besten aus einer kritischen Studie ersehen, die Karl Bleibtreu im Juliheft der „Münchner Gesellschaft" (1885) der neuen Lyrik zu teil werden ließ. Er bezeichnet darin die modernen Dichtercharaktere als Narren, als Obdachlose, die während des allgemeinen Niedergangs der idealistischen und poetischen Anschauung der Dinge in der preußischen Eisenzeit, in der Ära der Maschinen und Kanonen noch das unnütze heilige Feuer in ihrem Innern zu wahren wußten und dem allmächtigen Zeitgeist ihr Ohr verschlossen. Bleibtreu, dieser unbedingte Zolaverehrer, der „Germinal" als die grandiose Allegorie der modernen Gesellschaft begeistert in den Himmel hob, der Max Kretzer als den deutschen Realisten par exzellence bezeichnet hat und der der Überzeugung lebte, nur der knorrige, unleidliche, brutale Realist werde bleiben, nur mit ihm die Idee der Zukunft dröhnend daherschreiten, hatte mit seinen spöttelnden Auslassungen gegenüber den modernen Dichtercharakteren recht, insofern es hier wirklich Schwachheit zu treffen galt, die die vom Impuls der Zeit mit fortgerissenen Dichter daran gehindert hatte, im Kultus der erwachten Stimmungen und Leidenschaften auch an der Umwelt ihren Schöpfermut erst nüchtern zu erproben.

Daß es bei diesen letzten Mohikanern der deutschen Stimmungspoesie immerhin einer großen Selbstüberwindung bedurfte, in einem „verstofflichten" und „verhirnlichten" Zeitalter des Materialismus, der Klassenkämpfe und der Überkultur sich einer Volks- und Gegenwartskunst zuzuwenden, einer Kunst, die nach dem Programm von Otto Brahm nicht mehr dem Tage auswich, sondern mit flammenden Organen Natur und Gesellschaft umfassen, ihre Schönheit dem lebendigen Sein entnehmen sollte, — wie schwer dies ihnen wurde, offenbart uns das „Buch der Zeit" von Arno Holz. Welche Seelenqualen ein romantisch gerichteter Dichter zu überwinden hatte, bevor er getreu dem Geiste der Zeit auch beim Volksgewühl, beim Hämmern der Maschinen und beim Klang der Telegraphendrähte sein Gefühl in Worte zu ergießen lernte, davon legt dies Buch ein ergreifendes Zeugnis ab. Selbst dieser Dichter, der als einer der ersten die Poesie des Großstadtfrühlings, der dröhnenden Schmiedehämmer, der Dampfmaschinen proklamierte, der, wie Karl Bleibtreu meint, voll zwangloser Naturkraft in genialer Ironie und weltüberwindendem Künstlerübermut die Eingeweide des sozialen Elends bloßgelegt hat, schrie laut auf, „umrollt vom Qualm der Essen", versuchte über den „Zwinger" der Großstadt hinweg als Phantasus sich ins „goldne Traum-

land der Hellenen" zu versetzen, schrak zusammen vor der grausamen Wahrheit, daß der Armut ein Stückchen Butter erhabener als alle Ideale dünken. Selbst ihm hat die moderne Zeit ihre schmutzigen Finger zunächst erbarmungslos ins Herz gekrampft, ehe er rufen konnte: „Schau her! Auch dies ist Poesie!"

Wieviel mehr mußte eine krankhafte, sensible Natur wie Hermann Conradi an dieser neuen Umwelt leiden. Der Dichter der „Lieder eines Sünders" konnte in der Zivilisation, die damals im Entstehen war, nichts anderes als ein Inferno, als Sünde und Gemeinheit erblicken:

„Es liegt die Welt in Sünden,
Das Heiligste ist feil. — — —"

Er rief nach einem neuen Heiland, einem neuen Retter. Er fühlte die Stunde nahen, da wieder ein neuer Messias bluttriefend am Kreuze hängen würde. Er wollte wie ein Gigant die morsche, pestzerfressene Welt aus den Angeln heben. Der Menschheit Würmerbrut ekelte ihn an, ihr wahnsinniger Faschingstanz nach dem Golde, ihr Schwelgen in Reichtum und Sünde. In solchem Pessimismus gestand er sich, nur wer das Leben überstinkt, wird siegen. Seine „Lieder eines Sünders" hat er als die Lieder eines Kämpfers gedeutet, der sich nicht ganz von der grenzenlosen Gemeinheit der Welt knechten lassen wollte.[53]

Allein, diese pessimistische Einstellung der Moderne gegenüber ist bei Conradi nicht so sehr wie bei der Mehrzahl seiner Zeitgenossen als Schwäche, als eine Folge künstlerischer Ohnmacht, vielmehr als eine ganz bewußte Abkehr, als ein an Nietzsche geschulter und durch sein schicksalgeschlagenes Leben noch erhärteter Idealismus anzusehen. Es drängte ihn nach Einheit, sich durch mystische und visionäre Erlebnisse ins All zu erlösen. Es drängte ihn, jedwedem Tand und Flitter zu entsagen und in kühnen Gedankenfahrten die Ewigkeit an sich zu reißen. Es drängte ihn nach Zukunftssymbolen, nach Mittagshöhen des Lebens, um nicht im Alltagsschwall am einzelnen verbluten zu müssen. Bei seinem Tode schrieb der Theologe Paul Korn in überschwenglicher Freundschaft: „Nicht irgendein Literat ist da gestorben — hier starb vielmehr der Künstlerprophet, der philosophische Pädagog der zukünftigen Generation. Hätte Conradi nur ein paar Jahre leben und jene Werke, deren Plan bereits vollständig konzipiert in seinem Gehirn bereit lag und zu welchem seine Schriften die bloße Ouvertüre bildeten, schaffen dürfen — er hätte sich als Repräsentant einer gewaltigen, neuen Kultur manifestiert, einer Kultur, die sich in unseren Tagen

[53] Hermann Conradi: Gesammelte Werke Bd. I. S. 46

abseits vom Wege aufgebaut hat und von der die guten Leute um uns herum keine Ahnung haben."[54]

Diese kritiklose Bewunderung wäre nicht wert, hier wörtlich angeführt zu werden, wenn ihr nicht trotz aller Maßlosigkeit ein realer Kern zugrunde liegen würde. Tatsächlich hat Conradi mit seiner Broschüre: „Wilhelm II. und die junge Generation" bewiesen, daß ihm die Mängel seiner Epoche deutlicher zu Bewußtsein gekommen waren, als manchem Dichter seiner Generation, der ihm in künstlerischer Hinsicht weit überlegen sein mochte. Tatsächlich hat er in dieser Schrift Kriege und Revolutionen prophezeit, in denen die Intelligenz um die Kultur, das Elend und die Armut um den Besitz ringen und das Geschlecht der Übergangsmenschen, der Nüchterlinge, Objektsklaven und Intelligenzplebejer, wie er sie nennt, die Schlachtfelder der Zukunft düngen werde. In einer Zeit des Schillerhasses, des Formalismus und des Virtuosentums, in einer Zeit ohne Vergangenheitsbewußtsein, glaubte er, für die Kunst Tradition, die Elemente einer Weltanschauung und ein neues Verhältnis zu den Klassikern und Romantikern zurückfordern zu müssen, vertrat er die unzeitgemäße Ansicht, daß der germanische Instinkt seine Befriedigung nur in einer vom einzelnen getragenen Weltanschauung finden kann.

Zu uns spricht aus dieser Schrift ein höchst bewußter Idealismus, der bei Conradi zugleich mit einem trotzigen Individualismus und einem ungestümen Freiheitsverlangen Hand in Hand ging. Ihm, der Sünde für geistige Unfreiheit erklärte, der das Wesen wahrer Geistesfreiheit als ein aus unparteiischer Selbstprüfung und energischer Selbstarbeit gewonnenes Bewußtsein des eigenen Wertes definierte, galten Freiheit und Individualismus als untrennbare Insignien des Künstlers. Als leidenschaftlicher Nietzschejünger verkündete er in seiner Art das Evangelium des Übermenschen. Er war der festen Überzeugung, daß der Keim zum Übermenschen in jedem entwickelt sei. Zarathustra war sein drittes Testament. Er wollte kein Sklave sein unter Sklavenbrut. Er wollte, wie schwer es auch fiel, nach seinen eigenen Worten sich unter den vergiftenden Einflüssen der Zeit zum Charakter ausbilden, der „Freiheit Gipfelrose" erklimmen. „In einer Epoche des gewaltig ringenden Sozialismus" — sagt Smymank — „vertrat er kühn einen ausgeprägten Individualismus, ja, er war in der deutschen Literatur dessen erster Herold, ehe die Philosophie Nietzsches ihren Siegeszug antrat."[55] Allein wie

---

[54] „Moderne Dichtung", Brünn 1890. S. 290 ff.
[55] Hermann Conradi: Gesammelte Werke Bd. I. S. 221.

sehr auch Conradi mit seinem Idealismus, seinem Individualismus und seinem ungestümen Freiheitsverlangen über die geistigen Gebrechen seiner Epoche hinausdrängte, wie sehr sich auch sein Herz im Titanenweh zusammenkrampfte, er blieb der Sohn seiner Zeit, er war nicht ihr Retter. Er hat das moderne Menschheitserlösungswerk, das seine Freunde und Kampfgenossen von ihm erhofften, nicht vollbracht. Er vermochte nicht wie Richard Dehmel, der in seiner Dichtung eine Synthese von Realismus und Idealismus, von Naturalismus und Symbolismus erstrebte, mit den Gewalten in und um sich abzurechnen, das Stückwerk des Lebens in seiner Lyrik als „Ganzes" ahnen zu lassen. Er vermochte nicht, was dem Dichter der „Erlösungen" später bis zu einem gewissen Grade gelingen sollte, in seiner Kunst die chaotischen Lebenseindrücke zu einem planvollen Kosmos zu verwandeln, die rhythmische Umgestaltung des Lebens zu einem „harmonischen Sinnbild der Welt" zu vollziehen. Seine Dichtung weist wohl, was er im Vorwort der „Modernen Dichtercharaktere" besonders gefordert hat, Spuren reinster, intimster Menschlichkeit auf, aber sie trägt, was die Form betrifft, auch sehr viele epigonenhafte Züge und hat gar nichts „Imposantes, Majestätisches" an sich.

Auch das dionysische Erlebnis, das Schaffen aus den tiefsten seelischen Abgründen seines Inneren heraus, worin, wie Smymank meint, Conradis künstlerische Sonderstellung in seiner Zeit zu suchen ist, hat bei ihm nur in bedingtem Maße dichterischen Ausdruck gewonnen. Vieles blieb in leidenschaftlicher Rhetorik stecken. Schon Bleibtreu betont in seiner Kritik der „Lieder eines Sünders", daß der Autor wohl fähig sei, seine eigenen persönlichen Schmerzen sub specie aeternitatis zu betrachten, daß ihm jedoch für allgemeine Menschheitsschmerzen noch der Ausdruck fehle. (Magazin, 1886, Seite 52.)

Des Dichters Verdienst ist, seine Krankheit symbolisch verklärt, mit der Tragik und Zerrissenheit seines eigenen Wesens, die Tragik einer zwischen den Entscheidungen noch schwankenden Übergangszeit manifestiert und durch eigenes, lebenslängliches Leiden gleichsam von Natur aus zum Idealisten und Metaphysiker bestimmt, einer Epoche der Tatsache, der Beobachtung und Analyse, einer Kunst der Alltagsmisere und des Milieus zukunftsfreudig das Panier der Weltanschauung und der Tradition entgegengehalten zu haben.

Seine künstlerische Begabung freilich war diesem Prophetensturm auch nicht annähernd gewachsen. Conradi selbst hat in dieser Hinsicht die Grenzen seiner Bedeutung für die Moderne wohl am besten erkannt:

„Ich weiß, — ich weiß: nur wie ein Meteor, —
Der flammend kam, jach sich in Nacht verlor,
Werd ich durch unsre Dichtung streifen" — — —

Wer wird bei diesen Versen nicht zurückdenken an Lenz, von dem Goethe (Dichtung und Wahrheit) behauptet hat, daß er wie ein vorübergehender Meteor nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Literatur gezogen und dann plötzlich wieder verschwunden sei. Allerdings muß zugegeben werden, bei Conradi sowohl wie bei Lenz hat die abnorme Veranlagung ihrer Seele, ihres Charakters das Fundament ihrer Persönlichkeit unterwühlt, das Wachstum ihres Talentes vorzeitig gehemmt, aber sie war es auch, die die ganze zwiespältige Intensität ihrer Epoche zu einer grell aufflammenden Feuergarbe verdichtet hat, die uns heute noch aus ihren Werken vieldeutig entgegenglüht.

Schluß.

Es ist in dieser Arbeit erörtert worden, warum die jüngstdeutschen Dichter sich auf den Sturm und Drang im allgemeinen und auf Lenz im besonderen berufen haben.

Lenz wurde zum Ausgangspunkt einer Betrachtung gemacht, die über die Darstellung seiner äußeren Bedeutung für die moderne Literatur, seines rein äußerlichen Einflusses auf Idealisten und Naturalisten der jüngstdeutschen Bewegung vielfach hinausgegangen ist. Als führender Geist kommt er für die Moderne keineswegs in Betracht. Seine direkte Einwirkung auf die Naturalisten erscheint beispielsweise neben der der Ausländer minimal. Selbst das Zerrissene, Krankhaft-Geniale seines Wesens hat im Anfang der Bewegung, wie wir gesehen haben, gerade den schwächsten Vertreter der jüngstdeutschen Dichtung am stärksten enthusiasmiert.

Wenn trotzdem die pathologische Seite von Lenz hier mehr berücksichtigt worden ist als rein künstlerische Momente seiner Dichtung, so geschah das am allerwenigsten, um den Stürmer und Dränger gegenüber Goethes Darstellung in „Dichtung und Wahrheit" zu „retten". Immer hat es Ausnahmemenschen, höchst problematische Naturen gegeben, bei denen Leben, Persönlichkeit und Produktion ein untrennbares Ganze bilden, bei denen man einer einseitigen Beurteilung sich schuldig machen würde, wollte man ihrer Dichtung gewohnheitsmäßig als einer objektiven Gegebenheit gegenübertreten, ohne einen Nerv dafür zu haben, was vielleicht gerade dank des krankhaften Hintergrundes ihrer Werkstatt sich an Eigenheiten und Qualitäten entfaltet hat, deren Bedeutung erst im Hinblick auf

andere literarische Perioden uns zum Bewußtsein kommen mag.

In diesem Sinne galt es vor allen Dingen zu beweisen, daß neben den künstlerischen Einzelzügen auch Lenz, der Mensch in seiner ganzen unausgeglichenen, unbestimmbaren Erscheinung in der Moderne lebendig ist, daß seine problematische Natur, wenn man sie weiter, tiefer zu ergründen sucht und zum Sinnbild für die Schwächen einer ganzen Zeit erhebt, auch bei den jüngstdeutschen Dichtern ihr bedeutsames Gegenbild gefunden hat, wie das Beispiel Hermann Conradis es beweist.

Literaturverzeichnis

Blätter für die Kunst. (Auslese aus den Jahren 1892—1909.)
Die Gesellschaft. (Monatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik.)
Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater (1885).
Kritische Waffengänge (1882—84).
Literarisches Echo (2. Jahrg.).
Literarisches Zentralblatt (1885).
Nord und Süd (1895).

Scherer-Walzel: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1920.
Oskar Walzel: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.
Adolf Stern: Studien zur Literatur der Gegenwart.
Albert Sörgel: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1920.
Richard M. Meyer: Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 1920.
Eduard Engel: Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig 1907.
Friedrich von der Leyen: Deutsche Dichtung in neuer Zeit. Jena 1922.

Oskar Gluth: Lenz als Dramatiker. Diss. München 1912.
Carl Weinhold: Gedichte von J. M. R. Lenz. Berlin 1891.
W. Stammler: „Der Hofmeister" von Lenz. Halle 1908.
Carl Weinhold: Dramatischer Nachlaß von J. M. R. Lenz. Berlin 1891.
August Stöber: Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim. Basel 1842.
Max Halbe: Der Dramatiker Reinhold Lenz. „Gesellschaft" 1892.
O. F. Gruppe: Reinhold Lenz, Leben und Werke. Berlin 1861.
Erich Schmidt: Lenz und Klinger, zwei Dichter der Geniezeit. Berlin 1878.
Karl Ludwig: Lenz, Lyrisches aus dem Nachlaß. Berlin 1884.
E. Rosanow: Lenz. Leipzig 1909.
Heinrich Düntzer: Aus Goethes Freundeskreis. Braunschweig 1866.
Johannes Froitzheim: Lenz und Goethe. Stuttgart 1891.

Jegor von Sivers: I. M. R. Lenz, vier Beiträge zu seiner Biographie. Riga 1871.
Ludwig Tieck: Lenz' Schriften. Berlin 1828.
Lewy: I. M. R. Lenz, gesammelte Werke. Leipzig 1909.
F. Blei: I. M. R. Lenz' gesammelte Werke. München 1909—13.
Carl Freye und Wolfgang Stammler: Briefe von und an I. M. R. Lenz. Leipzig 1918.
C. A. Böttiger und G. I. Göschen im Briefwechsel. Leipzig 1911.
Rudolf Unger: Hamann und die deutsche Aufklärung. Jena 1911.
Albert Köster: Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrhundert. Leipzig 1912.
Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1920.
August Sauer: Der Göttinger Dichterbund, Deutsche Nationalliteratur 49/50. Bd.
August Sauer: Stürmer und Dränger. Bd. III: Lenz und Wagner.
August Sauer: Bürgers Gedichte, Deutsche Nationalliteratur Bd. XVIII.
Hermann Hettner: Die Sturm- und Drangperiode, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts Bd. III.
Carl Freye: Sturm und Drang.
Kurt Wolff: Johan Heinrich Mercks, Schriften und Briefwechsel. Leipzig 1909.
Bayer: Von Gottsched bis Schiller, eine Vortragsreihe. Prag 1869.
Christian Janentzky: I. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins. Halle 1916.
Ludwig Fulda: Christian Günther. Deutsche Nationalliteratur.
Wilhelm Bode: Goethes Leben im Garten am Stern. Berlin 1909.
F. M. Klinger: Theater. Königsberg 1815.

Aloys Riehl: Friedrich Nietzsche. Stuttgart 1920.
Bertram: Nietzsche. Berlin 1919.
Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Stuttgart 1917.
Schleiermacher: Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern.
Ludwig Feuerbach: Wesen des Christentums.
Max Stirner: Der Einzige und sein Eigentum.
Sören Kierkegaard: Entweder — oder. Jena 1922.
Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtl. Werke, Bd. II hrg. v. Grisebach.
Horneffer: Die künftige Religion.
Arthur Bonus: Religion als Schöpfung. Jena 1909.

Georg von Lukacs: Die Seele und die Formen. Berlin 1912.
Richard M. Meyer: Deutsche Charaktere. Berlin 1897.
Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1920.
Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, ein Vergleich. München 1922.
Fritz Strich: Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Halle 1910.
Rudolf Huch: Mehr Goethe. 1899.

Samuel Lublinsky: Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904.
Samuel Lublinsky: Kritik und Ausgang der Moderne. Dresden 1909.

Berthold Litzmann: Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg 1894.
Alfred Kerr: Das neue Drama. Berlin 1905.
Richard Dehmel: Die neue deutsche Alltagstragödie. „Gesellschaft". 1892.
Georg Witkowsky: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1913.
R. F. Arnold: Das moderne Drama. Straßburg 1912.
Max Freyhan: Das Drama der Gegenwart. Berlin 1922.
M. Günther: Die soziologischen Grundlagen des naturalistischen Dramas. Diss. Leipzig 1912.
Georg von Lukacs: Zur Soziologie des modernen Dramas, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik.

Adalbert v. Hanstein: Das jüngste Deutschland. Leipzig 1905.
H. Benzmann: Die moderne deutsche Lyrik. 1919.
Arno Holz: Revolution der Lyrik. Berlin 1899.
Arno Holz: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. 1891.
Arthur Möller-Bruck: Das junge Wien. 1902.
Karl Bleibtreu: Revolution der Literatur. Leipzig 1886.
Karl Gustav Vollmöller: Die Sturm- und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus. 1897.
Rudolf v. Gottschall: Die Jüngstdeutschen des 18. Jahrhunderts. Zeitschr. „Nord und Süd" 1895.
Heinrich Hart: Literarische Erinnerungen. Berlin 1907.
Artur Kutscher: Frank Wedekind. München 1922.
Roman Wörner: Hendrik Ibsen. München 1910.

R. M. Werner: Hebbel. Berlin 1905.
Ricarda Huch: Blütezeit und Romantik. Leipzig 1899.
Ricarda Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.
Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Stuttgart 1895.
Hendrik Ibsen: Sämtliche Werke. Berlin 1917.
Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. 1901.
Hermann Conradi: Gesammelte Werke. München 1911.
Max Halbe: Gesammelte Werke. Albert Langen. München.
Frank Wedekind: Gesammelte Werke. Georg Müller, München.
Wilh. Heinr. Wackenroder: Werke und Briefe. Jena 1910.
Wilh. Heinse: Sämtl. Werke, hrg. v. Schüddekopf. Leipzig 1913.

Lebenslauf.

Ich, Carl Erwin Mensing, bin geboren am 22. Januar 1898 zu Glauchau in Sachsen als Sohn des Fabrikbesitzers Ludwig Mensing und seiner Frau Adeline geb. Jensen. Nach Ablegung der Reifeprüfung am Staatsgymnasium zu Dresden-Neustadt wurde ich im November 1916 zum Heeresdienst eingezogen und nahm zwei Jahre am Krieg im Westen teil. Im Winter 1919 war ich an der Technischen Hochschule zu Dresden immatrikuliert. Ab Sommer 1919 studierte ich an den Universitäten in Leipzig, Breslau, Würzburg und München neuere Literaturgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie. Ich besuchte die Vorlesungen von folgenden Professoren: Herrn Geheimrat Volkelt, Herrn Geheimrat Schmarsow und Herrn Professor Pinder in Leipzig; Herrn Geheimrat Hönigswald und Herrn Geheimrat Kühnemann in Breslau; Herrn Professor Röttecken und Herrn Professor Knapp in Würzburg; Herrn Geheimrat Muncker, Herrn Geheimrat v. Kraus, Herrn Geheimrat Bäumker, Herrn Geheimrat Wölfflin und Herrn Professor Kutscher in München. Ich nahm teil an den Seminaren von Herrn Geheimrat Kühnemann, Herrn Geheimrat Muncker, Herrn Professor M. Meyer, Herrn Professor A. L. Mayer, Herrn Professor Mausser und Herrn Professor Kutscher.

Allen diesen Herren spreche ich hiermit meinen schuldigen Dank aus, insbesondere Herrn Professor A. Kutscher und Herrn Geheimrat F. Muncker für die freundliche Anregung zu dieser Arbeit.